

حصان نيتشه



19.5.2016

ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي



عبد الفتاح كيليطو

حصان نيتشه



للمؤلف في دار توبقال

الحكاية والتأويل، ط2، 1998

أبو العلاء المعري أو متاهات القول، ط1، 2000

المقامات، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، ط2، 2001

لسان آدم، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، ط2، 2001

حصان نيتشه، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، ط2، 2005

الغائب، ط3، 2007

من شرفة ابن رشد، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، ط1، 2009

الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط2، 2009

الأدب والغرابة، ط9، 2012

الأدب والارتياب، ط2، 2013

أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية، ط1، 2013

بالفرنسية :

La Langue d'Adam, éd 1, 1995

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
نصوص أدبية

الطبعة الثالثة، 2014

صورة الغلاف عمل الفنان
ألكسندر كالدر

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدار البيضاء 20300 - المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma
الموقع : www.toubkal.ma

الإيداع القانوني رقم : 2005/2308
ردمك : 978-9954-409-78-5

تقديم

يضمّ هذا المؤلّف التّرجمة الكاملة لمجموع الأعمال السّردية لعبد الفتاح كيليطو. بعض هذه الأعمال، في أصلها الفرنسي، سبق نشرها؛ لكن بعضها الآخر لم ينشر بعد بلغته الأصلية، ويصدر لأوّل مرّة في ترجمته العربية. تتوزّع هذه الأعمال السّردية بين الرّواية والمجموعة القصصية ونصوص سردية متفرّقة. وتفصيل ذلك كالآتي:

روايتان: **خصومة الصُّوَر**، صدرت سنة 1995 بالدار البيضاء عن دار النّشر إيديف، بعنوان La Querelle des Images؛ و**حصان نيتشه** Cheval de Nietzs-che، التي لم يسبق نشرها بلغتها الأصلية.

مجموعة قصصية: **بَحْثٌ**، صدرت سنة 1999 عن دار النّشر الفرنسيّة Fata Morgana، بعنوان En quête.

نصوص سردية وقصص متفرّقة، بعضها سبق نشره بلغته الأصلية: **الشّابّ والمرأة**، و**منّانة**؛ وبعضها لم يُنشر بعد وتنفرد هذه التّرجمة العربية بنشرها لأوّل مرّة: **حفريات والتأدُّب**.

يمتدّ زمن كتابة هذه الأعمال من سنة 1988، حيث كُتبت قصّة **الشّاب والمرأة**، حتّى سنة 2003، زمن كتابة، أو إعادة صياغة، نصوص **حفريات والتأدُّب**.

نشأت فكرة التّرجمة العربية لمجموع الأعمال السّردية للمؤلّف، مثل أيّ فكرة، بطيئة خفيّة لكن هاجسه عنيدة. انبثقت من العمل التّرجمي نفسه: كان المترجم قد أنجز ترجمة رواية خصومة الصُّوَر في تزامن تقريباً مع تحرير المؤلّف

للأصل الفرنسي سنة 1995 ؛ لكن لم يُقَدَّر لهذه الترجمة أن تُنشر في تواقت مع الطبعة الفرنسية كما كان يأمل المؤلف ؛ فظلّت مطوية بين أوراق المترجم. بعد سنوات، سنة 2002 تحديداً، شرع المترجم في نقل المجموعة القصصية **بحث**، ثمّ رواية **حصان نيتشه** ؛ وفي هذه المرحلة صار للفكرة أساس نصي متين تبرر به حقّها في الوجود. عرض المترجم الفكرة على المؤلف. بعد تفكير وحوار جادّيْن، قَبلَ. فاستُأنف المشروع من أساسه، وبدأ جمع النّصوص وترجمتها، أحياناً في تزامن مع تحرير المؤلف لها أو إعادة لصياغتها. من جهته كان المترجم يُراجع ما كان قد ترجمه من قبل : فرواية خصومة الصّوَر، مثلاً، قد تُرجمت في الواقع ثلاث مرّات : أُنجزت النّسخة الأولى من الترجمة وفق التّحرير لهذه الرواية، ثمّ أعيدت الترجمة وفقاً للتحرير الأخير المختلف، وأخيراً لأجل هذا المشروع، أُنجزت ترجمة ثالثة وفقاً لنصّ الرواية المطبوع.

لم يكن يريد المؤلف أن تكون الترجمة العربية مجرّد تجميع تراكمي للنّصوص، ولا أيضاً بحسب ترتيبها تاريخياً وَفْقَ زمن كتابتها ؛ فاختار تجميعاً يقوم على القرابة الثيماتية للنّصوص، يحتفظ فيه كلّ نصٍّ، طبعاً، باستقلاله وخصوصية كتابته، لكن يكُون فيه للمجموع نظامٌ ووحدة، تجعل من هذه الترجمة العربية مؤلَّفاً قائماً بذاته، كما أراده له مؤلّفه.

وقد اطّلع المؤلف على نصّ الترجمة، وأبدى ملاحظات، وناقش، في جلسات طويلة مع المترجم، قضايا واختيارات وتأويلات ترجمية، وعبّر عن اقتراحات وتغييرات رغب في إدراجها ضمن النصّ العربي. فاكتسبت بذلك الترجمة العربية قيمة ذاتية تنفرد بها عن النصّ الأصلي.

إنّ عبد الفتّاح كيليطو قد بدأ الكتابة القصصية بالعربية، ويذكر أنّه كان في سنّ الرابعة عشرة، حين نشر أوّل قصّة له، وكانت بالعربية، وكتب بعدها قصصاً أخرى في اللّغة نفسها. لكنّ الكتابة السّردية عنده لم تكن أبداً محدودة بحدود اللّغة، أو بحدود السّرد نفسه : كثيرة هي النّصوص التي صيغت فكرتها الأولى بالفرنسيّة، ثم انبثقت منها نصوص عربيّة، وبالعكس. وقد تنبجس قصة من منعطف دراسة أو مقالة ؛ كما قد يتطوّر مشهد سردي إلى مقالة أو دراسة ؛ ويبدو أحياناً من الصعب، عند المهووسين بالتصنيف، الفَصْلُ بين المقالة والسّرد، وبين البحث الأدبي والتخييل. لكن وراء ذلك كلّه توجد كتابة متفرّدة تتخطّى حواجز الأنواع، وتتأبّى على التصنيف. ويمكن للقارئ أن يعود، مثلاً، إلى النصّ المكتوب بالعربية بعنوان التأديب (صدر في العدد 11 من مجلّة **المتوسطيات**، شتاء

1999-2000، ص39-42)، ويرصد أشكال الترابط والاحتباك والتناسخ بينه وبين عدد من النّصوص المترجمة هنا في هذا المؤلّف. وقد عاين المترجم نشوء رواية خصومة الصُّوَر، والتحوّلات، الأشبه بالتناسخ، أو بتكوّن منظومة شمسيّة من السّديم، حيث تتجاذب النّصوص وتتنابذ، وتتناسخ الشّخصيات، وتختفي لتعاود الظّهور في مكان آخر من هذه الرواية التي تبدو كأنّها تريد تثبيت وجودها النّصي والنّوعي في اللحظة الحرجة من الانصهار والتولُّد، متوتِّرةً بين الحنين إلى الشّذرة التي تستجمع، في فرادتها، الوجود الكلّي، وبين التّوق إلى الفناء في شكل كلّي قد يكُون هو الرواية، وقد يكون غيرها.

إنّ الكتابة هنا هي بحث، بمعنييه: البحث عن التفاصيل والشّذرات، والسعي للظّفر بوجود كلّي.

عبد الكبير الشرقاوي

---

*) جميع الهوامش من وضع المترجم.

حَفْريات

صَحيفَةُ الغُفرَان

نُفِخَ في الصُّور. يُبعث الموتى، ويخرجون من قبورهم. ولأنّ أكثرهم عُراة (كَفَنُ أحدث الموتى صار أسمالاً)، فهم يتجنّبون النظر إلى بعضهم.

أثناء مقامهم الطّويل في أعماق الأرض، فقدوا الذّاكرة، لكنّهم يعلمون أنّهم سيستردّونها بفضل صحيفة سُجِّلت فيها حسناتهم وسيّئاتهم (هذه أكثر بما لا يُقاس من تلك). سيزوّدهم بها ملاكٌ، وسيكون لديهم الأبد كلّه للتأمّل في ما صنعوه بحياتهم في الدّنيا.

سيحافظون بحرص على صحيفتهم. السّبب بسيط جداً: لا توجد في الآخرة مكتبات، ولا أيضاً مرّايا. إنّ الأوصاف الأخروية، حتّى أكثرها تفصيلاً، تلتزم صمتاً تامّاً عن القراءة، ومن نافلة القول، عن الأدب. من هذا الجانب، يُعامَلُ السعداء والأشقياء بالتساوي؛ ليس ممكناً لهؤلاء ولأولئك أن يقرءوا شيئاً آخر سوى صحيفتهم، صحيفةٌ ليسوا بمعنى الكلمة هم كاتبوها.

البعض، وهم بالتأكيد الأكثر عدداً، لا يتأثرون لذلك إطلاقاً. الآخرون، المتعصّبون للقراءة أولئك الذين، في الدنيا، ماكانوا يعيشون إلاّ ليقرءوا، يتحسّرون. يتوقون بلهفة، ضجرين من مراجعة صحيفتهم، مشمئزّين من ذواتهم، إلى قراءة أشياء جديدة. إذْ ذاك يقترح أكثرهم جرأة أنّ توضع الصّحائف تحت تصرّف الجميع. في البداية يستأثر هذا الاقتراح بالاهتمام لكن، عند التأمّل، لا يروق للجميع، بل لا يروق أحداً. وإذا استُثْنيَ بالفعل بعض المُتهتّكين، فإنّ فكرة أنْ يُقرأ الشّخص، ويُسَلِّمَ صحيفته (التي تَتضمّن كلّ ما فعله وأدنى فكرة من أفكاره)، فكرة أن يبوح

بخباياه لا تُطاق. كلّ واحد يحسّ أنّه سيكون معروضاً مثل فريسة لشراهة الآخرين ومُستَلباً من أسراره.

وسط الاحتجاجات السّاخطة والعنيفة، يقترح أكثرهم حكمة الحلّ الثّاني: ستُتداول الصّحائف غُفْلاً من الاسم، فيحتفظ كلّ واحد بالورقة الأولى حيث اسمه مُسَجَّلٌ. قُبل الاقتراح، فتكوّنت مكتبة هائلة، وصار بمقدور الجميع حينئذ الاستغراق لانهائياً في القراءة.

لكن في يومٍ أو آخر (بافتراض أنّ فكرة يوم لا تزال مقبولة)، تتولّد الرغبة في أن يُعيد الشخصُ قراءة صحيفته. تستبدّ في البداية بالبعض ثم شيئاً فشيئاً بالجميع. لكنّ خيبة أمل ستكون في الانتظار: كيف يعثر الشخص على صحيفته وسط كتلة الكتب الغُفْل؟ لذلك، يشرع كلّ واحد في غضب واضطراب، بالبحث في المكتبة الهائلة، عن الصحيفة التي تعنيه، كلّ واحد يحاول أن يهتدي إلى ذاته. مهمّة لا نهائية: ما عدا لو ساعدهم الحظّ في لحظة أو أخرى من بحثهم، يلزمهم أن يقرءوا كلّ الصّحائف، وبافتراض بلوغهم ذلك، فإنّ النّتيجة لن تكون مؤكّدة لأنّه، في تلك الفترة، سيكون النّسيان قد أتلف عقولهم، وسيأتي اليوم الذي سيكونون فيه عاجزين عن التعرّف على صحيفتهم، عن التعرّف على أنفسهم.

عَصَا مُوسَى

في الوادي المقدّس طُوَى، خاطب اللّه موسى: «وما تلك بيمينك يا موسى؟ قال هي عصاي أتوكّأ عليها وأهشّ بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى».

أيّ مآرب؟ خصّص الجاحظ في كتابه **البيان والتبيين** حوالي ستّين صفحة لتعدادها.

لَوحَة

قد ذاق آدم الفاكهة المحرَّمة، عضّ في التفّاحة ومحكوم عليه أن يُدحرجها إلى الأبد. فمه الفاغرُ. ضخامة التفاحة على قَدْر فداحة الخطيئة.

بنفس لون التفّاحة، زهرة. وبالتأمّل عنَ قرب، فهذه الزهرة وجهٌ. أيُّ وجه؟

سيزيف، الذي يُختزَل عموماً، وخطأ، إلى صخرة عنيدة، كان رجلاً ذا حيلة، بلغ من حيلته أنّ الأخباريين اليونان القدماء زعموا أنّه كان والد أوديسيوس. ملتويةً، مُراوغةً، متاهيةً، الحيلة تُذكّر بالشّبكة، بالشَّرك، بالأنشوطة. وبالفعل،

فقد نجح سيزيف في تكبيل ثاناتوس [1] الذي كان قد حضر ليقوده إلى عالم الأموات. هو الكائن الفاني الوحيد الذي أنجز هذه المأثرة الخارقة: مخادعة الموت، إيقاعه في الفخّ، شَلّ قدرته، إلى أن يهبّ الآلهة الخالدون، الغيورون على امتيازاتهم، ليغيثوه ويستنقذوه.

على ركن من التفّاحة، سنجاب، لا، شيطانٌ صغير، أو بالأحرى طائر. إنّه غير مكترث بعذابات آدم - سيزيف وبالبُعْد الرّمزي لهذه اللّوحة. غير مكترث أيضاً بالمُشَاهد.

«منتصباً، مثل عمودي»

ابتدع سمعان، في القرن الخامس الميلادي شكلاً جديداً من الزّهد، طريقة أصيلة للانقطاع عن العالم. بدل أن يغوص في وحشة القفار، كما كان يصنع نُسَّاك عصره، صعد عموداً ورفض أن ينزل عنه. ظلّ فيه سبعة وثلاثين عاماً، صامداً رغم قساوة الشّمس، والمطر، والرّيح؛ أيضاً رغم تقلّبات القلب والرّوح.

كان النّاس يأتون للنّظر إليه، وحتّى من أماكن بعيدة جدّاً، للتعرّف على أخباره والتأكّد من ثبات عزمه. كانوا يستقرّون أسفل العمود، ويبسط باعةٌ على الأرض أصنافاً من الأطعمة ومختلف أشياء العبادة. كانوا يرثون له، يُناكدونه، يرمونه بالتّين، والبرتقال، والبيض المسلوق. بعضهم، معتبراً موقفه مخالفاً للمعقول، كان يحاول تثبيطه؛ في الواقع، كانوا يحسدونه ويتمنّون أنْ يروه يتخلّى ويخسر رهانه، آخرون، أكثر لطفاً على ما يبدو، كانوا يخاطبونه بأن يلزم الحذر، خصوصاً أثناء نومه، لكنّهم في قرارة أنفسهم، لن يكونوا غير راضين عن معاينة سقطة مثيرة.

عُمِّدَ تحت اسم القدّيس سمعان العمودي وكان له مقلّدون كثيرون، بدايةً بابنه، سمعان الأصغر. كانت له كذلك ذريّة أدبية: بهلوان كافكا، الذي لم يعد يريد النّزول من أرجوحته، والبارون الجاثم لإيطالو كالفينو، الذي أمضى حياته على شجرة (النّساء اللواتي كان يحبّهن كنّ يلتحقن به وسط الأعراش). في السينما، يمكن ذكر **آماركورد وألكسندر السعيد**[2].

تلامذة عديدون للقدّيس سمعان مع ذلك لم يسمعوا به أبداً، مثل تلك

---

1) ثاناتوس، اسم الموت مشخّصاً في الميثولوجيا اليونانية.

2) كافكا (1883-1924) كاتب تشيكي؛ إيطالو كالفينو (1923-1985) روائي إيطالي، والإشارة إلى روايته Le Baron perché (1957).

الشخصية (التي يذكرها النّيسابوري في عقلاء المجانين) التي عاشت حتى الوفاة على سطح بيتها، قائمة على رجليها وأكثر أهميّة، نحويٌّ من القرن الخامس الهجري اسمه أبو الحسن البصري : لما رأى ذات يوم قطاً يحمل الطّعام إلى قطٍّ أعمى، هجر النحو، وعاف الدنيا، وسكن غرفة في سطح مسجد. سقط عنه ومات مهشّم العظام. سمعان العمودي، الأقلّ تهوّراً، زوّد عموده بحاجز واقٍ.

الرِّدَاءُ الأَسْوَد

بعد أن قتل المينوتور، تمكّن ثيسيوس من الخروج من المتاهة، بفضل خيط أريادني، أريادني التي سيتخلّى عنها (الجاحد!) في جزيرة مهجورة[3].

الآن المتاهة خالية وصامتة. لكن شبح المينوتور يهيم فيها بدون عزاء وعبثاً يُهَدِّد. إنّه يتوق للخلاص، لكنّه لا يدري كيف يغادر هذا المكان المشؤوم ويلتحق بمملكة الأموات. لذلك يستمرّ هائماً، بلا انقطاع، في اللاّمفرّ منه. من حين لآخر، يصطدم بأشباح أخرى، أشباح ضحاياه.

على الأولمب، الآلهة المجتمعة بمناسبة مأدبة، تخاطب ثاناتوس وتسأله لماذا لم يسق المينوتور إلى مقرّ نفوس الأموات. مُتَلَفِّعاً في ردائه الأسود، ثاناتوس يغضّ بصره خجلاً ولا يردّ. آنئذ انطلقت عن الآلهة ضحكة هائلة. لقد فهموا : إله الموت لم يذهب للبحث عن شبح المينوتور لأنّه كان يخشى أنْ لا يستطيع مغادرة المتاهة وأن يظلّ سجيناً فيها إلى الأبد.

المَسْرَح الآخَر

كان من عادة سكّان مدينة أدُوم (أهي التي يذكرها مالارمي[4] في إحدى قصائده؟) في كلّ مساء أن يطردوا خارج الأسوار المتسوّلين، والمتشرّدين، وأصحاب الألعاب، والأغراب. مع طلوع الشمس، كانوا يقبلونهم من جديد بينهم.

يحار المفسّرون اليوم في تخميناتهم حول هذه العادة الغريبة. ما يدهشهم أكثر هو التفصيل التالي : كان سكان مدينة أدوم، المعروفة كذلك باسم المدينة غير المضيافة (في تناقض مع المقصد العميق لقصيدة مالارمي، المعنونة بالضبط هبة

---

3) الإحالة هنا على قصة من الميثولوجيا اليونانية تروي نزول البطل تيسيوس إلى الليرنثوس، أي المتاهة، حيث يوجد المينوتور، وهو وحش نصفه ثور ونصفه إنسان؛ فيقتله البطل، ويخرج بفضل الخيط الذي زوّدته به أريادني، التي وقعت في حبّه.

4) مالارمي Mallarmé (1842-1898) شاعر فرنسي؛ وأدوم منطقة في جنوب فلسطين يرد ذكرها في التوراة.

القصيدة)، يجتمعون على الأسوار ويعاينون مشاهد القتل، والاغتصاب، والفظاعة التي تدور تحتهم، في الظلام.

مَجنُون لَيْلى

يُرثَى لقيس، ويُشْفَقُ على مصيره، لكن يُنسَى أنّه اختاره طوعاً. كان يعشق ليلى، ابنة عمّه، وكان يمكن للقصّة أن تنتهي بتفاهة زواج لو امتنع، كما كان يتطلّبه عُرْفُ ذلك العصر، عن التغنّي بحبّه وإعلان اسم محبوبته. عجز عن السكوت، فلم يقاوم غواية إشهار أشعاره. لم يكن يجهل مع ذلك أنّه ينتهك بذلك مُحَرَّماً ويخسر ليلى نهائياً. ما معنى ذلك، إنّ لم يكن أنّ حبّ الشّعر كان أقوى عنده من حبّ ليلى؟ في سياق آخر، قال الجاحظ إنّ الكتاب أعزّ عند مؤلّفه من الولد.

أزْوَاج

امرأة اسمها أسماء مات عنها زوجها عروس، الذي كانت تحبّه (عروس يعني الخطيب المتزوّج). لم تتعزّ عنه. غير أنّها بعد مدّة قبلت أن تتزوّج ثانية. يوم جاء زوجها الجديد لأخذها، رأى عندها قارورة عطر فطلب إليها أن تحملها معها، لكنّها أجابته: «لا عطر بعد عروس!» فذهبت مثلاً.

امرأة أخرى بلغ بها كرهها لزوجها أن طالبته بالطّلاق. أمام التحدّي، طلّقها (كان ذلك زمن الصّيف). بعد مدّة جاءت تستجدي قليلاً من اللّبن. فأجابها: «الصّيفَ، ضيّعت اللّبن!» هذا الجواب أيضاً ذهب مثلاً.

بقدر ما أحبّ الحكاية الأولى، أكره الثّانية. لكنّ هذه، وفق رواية منسية، لها تتمّة مُشجّعة. بعد أن تعرّضت لرفض زوجها السّابق، ربتت بيدها على منكب الزّوج الجديد (كانت أثناء ذلك قد تزوّجت شابّاً) وقالت: «هذا ومذقه خيرٌ!» تعني أنّ هذا الزّوج مع عدم اللّبن خيرٌ من زوجها الأوّل. فذهبت كلمتها هي أيضاً مثلاً.

أوزيريس

كلّف السّلطان السّلجوقي طغرل (المدافع عن مذهب السنّة في القرن الخامس الهجري) وزيره الكُندُريّ أن يخطب له أميرة من خوارزم. فانتهز الكندريّ الفرصة غدراً ليتزوّج هو نفسه الأميرة. وُصف له جمالها، أو ربّما لمحها خلسةً من وراء ستار. لنُذكّر أنّ تريستان قد ارتكب خَيانة شبيهة تقريباً نحو الملك مارك[5].

5) الإشارة هنا إلى قصّة العشق المشهورة بين تريستان وإيزولدا؛ حيث يبعث الملك مارك بالفتى تريستان لإحضار إيزولدا فيقع تريستان في هواها بسبب جرعة من شراب المحبة.

صحيح أنّ الكندري لم يكن له عذر شراب المحبّة، لكن جمال الأميرة الرّائع كان أقوى من السّحر. لاحظ ابن جزم في **طوق الحمامة**، المؤلّف في الفترة نفسها، أنّه، في أمور الحبّ، لا ينبغي التقصير في الحذر من الرّسول.

لم يقتل السّلطانُ الكندريَّ؛ اكتفى، في حِلْمه عنه، بخصائه واحتفظ به وزيراً.

حسب رواية أخرى، لم يتزوّج الكندريُّ إطلاقاً الأميرةَ، وإنَّما حين علم بأنّ أعداءه قد شنّعوا عليه بأنّه يريدها لنفسه، خاف، ولإنقاذ حياته، خصى نفسه. ولتأكيد خضوعه واسترضاء السّلطان، حلق كذلك لحيته، رمز آخر للرّجولة (أولئك الذين تحلّ بهم هذه العقوبة كانوا يتخفّون حتى تنبت لحيتهم من جديد).

بعد مدَّة، أمر السّلطان بضرب عنق الوزير. حين أتاه الجلاّد في بيته، ودّع الكندريّ أسرته (المختزلة في ابنته الوحيدة). ثمّ سلّم الكفن للجلاّد، ووهبه مائة دينار ليكفنه به بعد موته. يمكن الاعتقاد أنّ الجلاّد قد التزم بالعقد، أو على الأقلّ لم يكن لديه سبب مقبول للتملّص منه. لكن أيّ جزء من الجثة ينبغي لفّه في الكفن؟ ذلك أنّ الكندريّ قُطّع ودُفن في أماكن مختلفة. أُريق دمه في مرو الرُّوذ، ودُفن جسده بقرية كندر (حيث مولد الوزير)، وجمجمته ودماغه بنيسابور، وعضوه التناسلي بكرمان (بعد أن ـ وهذا تفصيل غريب ـ حُشيَ بالتين).

منذ موته، لابدّ أنّه يبذل جهوداً، باطلة بقَدر ماهي مضحكة، لاسترداد كمال جسده، ليتجمّع مع ذاته.

مؤرّخان، ابن خلّكان وابن كثير رويا، باختلافات، هذه الحكاية. رأى فيها الأوّل مناسبة للاعتبار في تقلّب أحوال الدنيا وزوال السلطان. والثاني وجّه تفكيره نحو البعث، ونهاية الزّمان والجثة المتبدِّدة، فيشهد «أنّ اللّه جامع الخلائق إلى ميقات يوم معلوم، أين كانوا، وحيث كانوا وعلى أيّ صفة كانوا».

والأميرة من خوارزم، ما مآلها؟ من الغريب أنّ المؤرّخين يلتزمون الصمت التّام عنها، عن مصيرها. من الواضح أنّها لم تكن تهمّهم.

كَرَامَات

تروي كتب المناقب باستفاضه في التّفاصيل عن المعجزات التي ينجزها الأولياء. لكنّ نوعاً نبيلاً ينتج بالضّرورة كاريكاتوره (كانت التراجيديات اليونانية متبوعةً بمحاكاتها السّاخرة). يتبرأ دون كيخوطي، على فراش الموت، من روايات الفروسيّة ويتحسّر على أنْ لم يبق له من الوقت لقراءة «كتب أخرى تكون نوراً

للرّوح». وليس من المستبعد أنّه كان يقصد الأدب المناقبي. كيف كانت ستكون رواية سيرفانتيس لو أنّ بطلها قد حاول محاكاة، لا الفرسان، بل القدّيسين؟ يمكن تكوين فكرة عن ذلك من خلال الحكاية التّالية :

شخص اسمه أبو علي الشرّمقاني (القرن الخامس الهجري)، أنقذه المؤرخون من النّسيان لأنّه كان قارئاً مجوّداً للقرآن، كان يقتات من الخسّ الذي ينبت على ضفاف دجلة. معلومٌ أنّه كان للأولياء، نظام غذائي خاص؛ كانوا، تزهّداً وقمعاً للجسد وتيسيراً لاتّصال الرّوح باللّه، يصومون لفترات طويلة أو يقتاتون بنباتات بريّة. لكن أبا عليّ لم يكن له هذا المطمح؛ إذ كان يأكل الخسّ، لعدم توافر الأفضل، كان في خصاصة عظيمة. سمع بذلك شيخه فكلّم الوزير الذي أمر أحد غلمانه بتوفير طعام لائق للقارئ.

ولأنّ الصّدقة مُستحبَّة عند اللّه أكثر حين تتمّ في الكتمان، فقد حصل الغلام خفية على نسخة من مفتاح الخزانة المخصّصة لأبي علي في المسجد، وكلّ يوم، يضع فيه ثلاثة أرطال من خبز السّميد، ودجاجة، وحلاوة سكّر. ظنّ أبو علي أنّه حظي بكرم إلهي، وأنّ الطّعام الذي يجده في خزانته كان كرامة، ويأتيه من الجنّة. لا شكّ أنّه كان قد قرأ مؤلّفات مناقبية حيث الكرامة رائجة فكان يعتقد أنّه بلغ رتبة الولاية. شعر بفرح عظيم حاول مع ذلك كتمه : لم يكن يجهل أنّ الأولياء كانوا يتجنّبون البوح بكراماتهم لئلاّ يستسلموا للغواية ولئلاّ يجازفوا بنضوب اللّطف الإلهي. لكن كيف السكوت والتزام الصمت، ومقاومة الغرور؟ أبو علي، متجاذباً بين شعورين متضادين، ممزّقاً بين واجب الصّمت وإغراء الكلام، اختار حلاً وسطاً : التلميح، والتّعريض. كان يتصرّف بطريقة غريبة وينشد لكلّ من يصغي إليه أبياتاً صوفية تؤكّد بالضبط على الاحتراس والتحفّظ الواجبين في التعامل مع المحبوب. باختصار، كان يحرص على أن يُعَلَمَ أنّه يحتفظ في عناية بسرٍّ. لم يكن ذلك شيئاً خطيراً، فوجود سرٍّ كان من عموميات الأدب الصّوفي. لكن أكثر ما كان يفضحه هو جسده الذي كان، بفضل النّظام الغذائي الجديد، يسمن على مرأى العين.

انتهى كلّ هذا بإغاظة شيخه الذي كان، رغم معرفته بخبيئة الأمر، لا يقول شيئاً، مراعاةً للوزير وأيضاً حتّى لا يتباهى بدوره في تحسين حال تلميذه. ذات يوم، نفذ صبره، فتظاهر بالاندهاش من سمنته، وكانت تلك طريقة لاختباره. حينئذ كشف له أبو علي عن «سرّه». ساء ما فعل : لم يتمالك الشّيخ عن إبلاغه بالحقيقة. اغتمّ أبو علي غمّاً عظيماً.

كان يمكن لمثل هذه المغامرة المزعجة أن تحصل لدون كيخوطي. مع فارق

دقيق : كان سيتمسّك بدوره ويرفض لعبة التخفّي. أمّا أصدقاؤه، المُحْبَطين أمام إصراره على عدم الاعتراف بالبديهي، فكانوا سيضاعفون من الحيل بهدف تملّق أوهامه وتشجيع جنونه.

في معْركَة مُبْهَمة

في رحلة صيد، طارد الأمير نور الدّين ظبية فابتعد عن حاشيته. بعد ركض مجنون، افتقد آثار الحيوان، ولمّا عجز عن العثور على طريق العودة، أخذ يهيم على هدى خطوات حصانه. في لحظة من اللّحظات، اغتمضت عيناه. دام ذلك ثانية أو ثانيتين، لأنّه استيقظ فجأة، لحظة كان سيسقط عن دابّته. كان المنظر قد تبدّل فجأة. أمامه كانت تبدأ أرض الظّلمات، التي شدّما أرعبت المسافرين : لا أحد من التعساء الذين غامروا فيها قد رجع منها أبداً.

توقّف الحصان على الفور وامتنع عن التقدّم. ترجّل الأمير، ومعتقداً أنّه كان منهكاً ولم يعد بإمكانه حمله، قرّر مواصلة طريقه جارّاً إيّاه من عنانه. امتنع الحصان بعناد عن الحركة. إذ ذاك استبدّ بالأمير غضب عنيف، فأمسك بسوطه وأخذ يضربه، لكنّه لم ينجح في جعله يتقدّم خطوة واحدة. في النّهاية، بَرَكَ الحصان، معلناً بذلك لسيّده أنّه لن يستطيع الذهاب أبعد، أو محاولاً بهيئة التضرّع هذه أن يصدّه عن عزمه المغامرة في هذه الأرض المجهولة.

قرّر الأمير، وقد أعيته الحيلة، أن يتركه ويواصل السّير منفرداً. السّوط في يده والغضب في عينه، ابتعد بخطوات سريعة. لكن الحصان نهض وجاء يحول بينه وبين أرض الظّلمات. حينئذ جرت معركة بين الرجل والدابّة؛ في نهايتها تهاوت، وقد أشرفت على الموت تحت ضربات السّوط. ندم الرجل فوراً على عنفه، فاحتضنها وهو ينتحب.

ثمّ ذهب. غلّفته الظّلمات سريعاً. في هذه الأرض المجهولة، كانت بروقٌ تلتمع في البعد، ومن حين لآخر، كان يسمع، من ورائه، صهيل الحصان الذي كان يحاول استعادته، تحذيره من خطر داهم، حَمْلَهُ على الرّجوع. لكنّه لم يلتفت وتابع طريقه.

خصومة الصُّور

رواية

«لن نكفّ عن استكشافنا
وخاتمة سعينا
ستكون أن نبلغ إلى من حيث انطلقنا
وأن نعرف المكان للمرة الأولى»
ت . س . إليوت

كثيرا ما تساءلت كيف كان ممكناً للعرب في الماضي أن يستغنوا عن الصورة. يبدو أنهم ما كانوا يهتمون لذلك إطلاقاً، وهم على أي حال لم يبذلوا أيَّ جهد لتخليد صورتهم. ماذا كانت صورة هارون الرشيد، والمتنبي، وابن رشد؟ لن نعرف ذلك أبداً. مع أن الرسم كان موجوداً في بعض الحقب، غير أنه ما كان يخطر على بال أحد أن يستخرج صورة لنفسه. لم يكن لأسلافنا وجه.

لست أتأسف لهم، كل ما أحاول معرفته (لكن ليس هذا مجال الدخول في التفاصيل) هو المكسب الذي حققوه بامتناعهم عن التمثيل بالصورة. وإذا كان غياب الصورة نقصاً فكيف عوّضوه؟ الثقافة التي تحظر الصورة أو تهملها، ألا توظف ذاتها في مكان آخر، في الكلمات وفي النصوص، وفي أدب فريد؟ ربما كانت هذه هي الوجهة التي ينبغي منها مساءلة ظواهر مثل السجع، والألعاب اللفظية، وتقنيات تجويد الخط التي تحاول تصوير النص وتشخيصه.

لكل واحد، اليوم، وجه، أي صورة تُكَرِّره؛ كلّ واحد يوجد خارج ذاته، وأكثر من ذلك كلّ واحد يجب أن تكون له صورة: لا يكون الشخص موجوداً رسمياً إلا بواسطة صورة هوية... أليس دخول العرب إلى الحداثة قد تَمَّ، إلى حدّ كبير، بفضل الصورة؟ لم يعد ملحوظاً الطابع الانتهاكي للصورة الفوتوغرافية، والسينما، والقصص المرسومة، والكتب المصوَّرة. لا يصدم ذلك أحداً حتى أشْرَسَ المُتَشَنِّعين على الحداثة. ربما سيكون من اللازم يوماً التساؤل عن ماذا فقد العرب بدخولهم في عصر الصورة. والأمر الذي له دلالة هو أن الصورة قد فرضت نفسها عليهم تماماً لحظة اصطدموا فيها بالآخر، لحظة تشوَّشتْ فيها صورتهم بسبب اتصالها بصورته.

الصورة هي، إلى حد ما، موضوع أو بطل هذا الكتاب، والحكايات

المسرودة تقع في حقبة كان فيها الانتقال جارياً من ثقافة قائمة على النص نحو ثقافة كانت الصورة تُجَلّي فيها عن نفسها، بخجل في البداية، ثم بطريقة أكثر اقتحامية بمقدار احتلالها للمكان، بل بسَعْيٍ إلى طرد النص والحلول محله.

هذه الحكايات، مع كَونها مستقلة عن بعضها، تنسج وشائج فيما بينها: هذا الوجه يعاود الظهور هنا أو هناك، وتلك الشخصية (الكائن اللامرئي مثلاً) تتسلَّل بشكل ملحوظ قليلاً أو كثيراً من فصل لآخر. يُضاف إلى ذلك أن ترتيب النصوص يتغيًّا خلق استمرارية، ومعنى.

الكاتب عاجزٌ عن أن يتوقَّع كيف سيجري تَلَقّي نصوصه. تحدثت في الكتابة والتناسخ بإسهاب عن الجاحظ. وكتب إليَّ أستاذ جامعي فرنسي يسألني إن كان الجاحظ موجوداً حقاً أم أنني... اخترعته! أعترف بأن ذلك أبهجني. أكُونُ مُخْتَرِعَ الجاحظ...

بعض فصول خصومة الصُّوَر ذات نبرة شخصية، بل سير ذاتية. كيف لي بأن أُنكِرَ ذلك؟ لكنني في الوقت ذاته، كيف ينبغي لي أن أتبنَّاه؟ إلى أي حد أنا معنيٌّ بشخصية اسمها عبد الله أو بذلك الآخر الذي يقول «أنا» أو «نحن»؟ كيف فَرَضَتْ نفسها عليَّ شخصيات مثل م.، وزوجة ر، والأعمى الزائف، وهي لم توجد في الواقع أبداً؟ الحياة رُكامٌ من الانطباعات، والإحساسات والأحلام. ويمنح الأدب نقطة استدلال بإدخاله النظام إلى الفوضى. إنْ إحدى مهام الكاتب هي أن يتبنَّى نبرة، ويحتفظ بها، ويجعل القارئ يتقبَّلها.

حينما أقرأ محكياً، يحدث أن أقول لنفسي أمام مقطع: قد عشت هذا المشهد، وأحسست بهذه العاطفة، ويتكوَّن عندي انطباعٌ بأنَّ ما أقرأه قد كُتِبَ لي خصوصاً، بل يحدث أن أقول لنفسي بكلِّ سذاجة: «كان بمقدوري أن أكتب هذا الفصل، وهذا الكتاب». وفي حال قصوى، أكاد أحقد على المؤلِّف لأنه قد اختلس شذرة من ذاتي، وسلبني إياها! سيسعدني أن يصادف القارئ نفسه في هذا النثر السردي، أن يتوجَّه إليه بإحساس أنه كان بإمكانه أن يكتبه، ويقرأه كما لو كان هو نفسه قد كتبه.

زوجة ر.

لما كـان يدخل رجلٌ زنقـتنا (وهي في الواقـع درب مسـدود يُكَوِّن عَطفَـةً في وسطه)، كان حتماً يرى، ومهما كانت السـاعة من النهار، رأس امرأة يتوارى خلف باب. لم يكن الغريب يولي ذلك اهتمـاماً كبيراً، وعلى الأغلب كـان يستشعر ذلك الاضطراب الخـفـيف الذي يثيره ملمح وجه أنثوي. كـان يواصل طريقـه دون أن يلاحظ أن البـاب لم يُغلق تماماً، وأنَّ عـيناً نَهِـمَةً تتـابعه، وأن الرأس يعـاود الظهـور لينظر أمام أيّ دار سيتوقف. لكن مَنْ قد ألفَ المكانَ كـان يعلم مـاذا يعني ذلك ومَن يتابعه. كان يستسلم متسليّاً أو متضايقاً، بل أحياناً سـاخطاً، للنظرة التي تستقر على ظهره، متفحِّصة لباسه، مختبرة ثقل القُفَّة التي يحملها. ولما كان رجال تلك الحقبة محتشمين، لم يكن أحد يلتفت ليتأكد إن كان مُرَاقباً ويفضح الجانية.

كـانت زوجة ر. تقـضي كل نهـارها خلف بابها ولا تـنسـحب إلا مع هـبوط الليل، تماماً قبل عودة زوجهـا. أبداً لم تكن تخرج ولـم يكن يزورها أحد أبداً. كانت امرأة العـتبة، تعيش على تخوم عـالم خارجي، ومع ذلك تجمع، بطريقة سرية، كل الأصـداء. لـم يكن أحد يعـرف عنها شـيئاً سـوى أنها زوجـة ر.، وأن فـضولهـا بلا حدود. كانت جاراتها في المناسبات النادرة التي تخرج فيها، يُسَلِّمْن عليها بسرعة ثم يهرُبن، وإلا كنَّ سَيُسْتَجْوَبْنَ عن الكبيرة والصغيرة. كـانت زوجة ر. ترهقهنَّ بأسئلة غـير متوقـعة، وتعرِّيهن، وتجبرهن على أن يكشـفن لها عن أخفى أفكارهن، وحين يستطيعُ ضحاياها أخيراً الإفلاتَ منها، كن يرجعن إلى بيوتهن مبهورات، مع انطباع مقيت بأنهن قد تعرضن للنبش وأُفرِغنَ دون رحـمة من محتواهن. يقـول الرأي

الشائع إن النساء تروق لهن الحكاية عن أنفسهن، لكن في الحال الحاضرة هذه، كانت الاستنطاقات التي تخضع لها الجارات (والتي يستحضرنها أحياناً فيما بينهن همساً) تتجاوز كلّ الحدود.

حين تلاحظ زوجة ر. أن النساء يُفْلِتنَ من الشّبّاك التي كانت تنسجها وراء بابها، ترتد نحو الأطفال. كانت تهبهم حلوىً أو سكاكر، فيخبرونها بغزارة تتخطّى أحياناً توقعاتها. كانوا، في سذاجتهم، ينقلون أموراً لم يكونوا يُدركونَ مغزاها، لكنها كانت تفتح لها أبعاداً غير مُتوقّعة وأغواراً غير مُنتظَرة. كانت عيناها تنفتحان على سعتهما لما يُرَدِّدُ عليها طفلٌ، مثلاً، الكلمات الأولى التي كان يخاطب بها والده أمه حين الاستيقاظ. كلما كنت أعود من سخرة، كانت تناديني وتسألني، وهي تفتّش القفّة، عن والديَّ، وأجدادي، وأبناء وبنات العم والخال؛ قطعة بعد قطعة، تنتزع مني المعلومات عن مجموع الأسرة. كنت، والحق يقال، أتحمَّل ذلك عن طيب خاطر، لأنها كانت، وهي تحدثني، تداعب شعري، أو تُسَوِّي عنق قميصي. كم من الأسرار كشفتها، بكل براءة!

لم يكن لها أولاد. ولما كان كلب الدار التي تَسُدُّ الدرب يخرج لنزهته، كان يتوقف لحظة عند بابها، فتمرِّر يدها بلطف على شعره، متحسِّرة دون شك على افتقاده مَلَكَةَ النطق.

كان زوجها، وهو أشدُّ الناس احتشاماً، النظيف والنقيّ دائماً، يحظى بتقدير الجميع. كان الأطفال يحبّونه، فقد كان يعترف لهم بحقّ اللّعب في الخارج. فالدّرب لم يكن ملكنا! ما أن يظهر شخصٌ بالغٌ، حتى نسرع للدخول إلى بيوتنا، والدرب الذي كان قبل ذلك يضجُّ بصراخنا وألعابنا، يخلو ويصمت فجأة. كلُّ رجل كانت له السلطة على الأطفال، أطفاله وأطفال الجيران؛ وإذا باغتهم وهم يلعبون، يُصَادِرُ لُعَبَهم الصغيرة، كويرات البيّ، أو كعاب، أو طرمبيات، بحسب الفصول! أما الكرات، فكان ينشب فيها أظافره، وبتكشيرة غاضبة، يمزقها (الكبار، لسبب لا يعلمه إلا الله، كانوا يُجهزون خصوصاً على الكرات). ر. لم يكن يزعجنا أبداً. كان يواصل طريقه وبسمة متسامحة على شفتيه، هادئ الخطو. بدأ يشيخ، وكان يُهمَس من حوله أن من الأفضل له أن يتزوَّج امرأة أخرى. لا أدري إن كانت هذه الهمسات قد بلغته، ما كانت على أي حال لتنال من طيبته، أو تمحو ابتسامته الفاتنة للغضب. هو وحده لم يكن يعلم أنّ زوجته تقف طول النهار وراء الباب. على أيّ حال ذلك ما كان يُقال عنه، مع نبرة إشفاق.

مع فاصل الزمن، قد يُظَنُّ أن زوجته كانت ضحيَّة نظام اجتماعي يحكم

عليها برَصْد مُتَخَفٍ وراء باب، وبمراقبة شَرِهَة، وبهذا المَسْخ للمعرفة الذي هو الفضول. أكثر من ذلك، يمكن التدقيق واستحضار التاريخ، التاريخ الكبير الذي يتجاوز سَيْرَهُ إدراكَ فاعليه؛ إنهم يكتشفون، سنين بعد ذلك، أنهم كانوا أدوات لقوىً لم يكونوا متحكمين فيها، وتستبين لهم حينئذ في الماضي مؤشرات كاشفة عن مَنطق الأحداث، لم يكونوا قد أوَّلُوها، في حينها، تأويلاً صحيحاً. من الواضح أن زوجة ر. كانت تُجَسِّدُ مُقَدَّماً المرأة الجديدة التي كانت تتأهبّ للخروج من شَرْنَقَتها ومجابهة العالم الخارجي. سلوكها أوحى به التمرد ضد الحبس والجهل اللذين كَانا من نصيب المرأة. كانت، بفضولها، تُعَبِّر عن رغبة التعلّم والاشتراك في الحياة العامة. ما كان عليها، على عتبة دارها، إلا أن تخطو خطوة واحدة لتجد نفسها في الجهة الأخرى، في أرض الرجال. لكن لم يكن الأوان قد حان بعد.

إن هذا التفسير، إذا كان مستساغاً عند عالم اجتماع، فإنه يُغْفلُ مقاصد الأفراد، وإدراكهم المباشر للأمور. الحقيقة كانت أبسط من هذا: كان لزوجة ر. سر، لكن ينبغي لي قبل إذاعته، أن أوضح أن سلوكها، في العمق، لم يكن يختلف عن سلوك المؤرخين، ومدوني الوقائع وكتاب السِّير، الذين يُنَقِّبون الماضي والحاضر، ويستفهمون الشهود، ويجمعون الاعترافات، ويجازفون أحياناً برحلات طويلة وشاقة ليتحققوا من أن هذه الشخصية قد تلفظت بهذا القول المنسوب إليها. صحيح أنهم يهتمون بملوك ووزراء وشخصيات فذة، بينما هي، أكثر تواضعاً، ما كانت تهتم سوى بدرب صغير تحيا فيه أُسَرٌ لا يحدث لها في الظاهر شيء. غير أنها كانت تبذل في استقصاءاتها جهداً يُعادل، إن لم يتعدَّ، جهد المؤرخين المحترفين. وبتوالي السنين، كَدَّسَتْ معرفة مدهشة مرتبطة بعلم الأنساب والمصاهرات وعلم الحروب، والجنس، والطبيخ، والصناعات، والمهن، وأمور غيرها كثيرة.

لكنها كانت عاجزة عن تدوين معرفتها (كثيرمن الروائيين عرفوا الشهرة بفضل تدوين وقائع وأفعال ساكني شارع أو عمارة). وهي لم تفكر في ذلك على الإطلاق إذ كانت حَصْرياً امرأة التقليد الشفهي. كانت تعرف آلافاً من الأسرار، وآلافاً من الحكايات. كَانت مُحافظ أرشيف الدرب المسدود، غير أن لا أحد يأتي لاستشارتها. إذن لأيّ شيء تَصْلُح معرفة لا تُنْقَلُ ولا تُروى؟ كانت الملاحم ستضيع لو أن المُنشدين الجوالين لم يرحلوا من مدينة إلى مدينة لإنشادها؛ وستكون ثقافة هيرودتوس[1] والمسعودي[2] قد تبخرت لو لم يوصلاها إلى قرائهما.

---

1) هيرودتوس (490؟ -425؟ ق. م.) مؤرخ يوناني.
2)المسعودي (توفي سنة 345 هـ / 956م) رحالة وجغرافي ومؤرخ عربي.

إن الفضول، غير القابل للانفصال عن التبليغ والرواية، يستدعي التواطؤ والهمس المحموم والنظرات المتفاهمة : الضحية تُفتَرس حيةً، ويُتحلَّق حول جثة في مأدبة آكلي لحوم البشر. لا يُحسّ الفضوليُّ بالرِّضى تماماً إلا إذا كشف للغير ما رآه أو سمعه أو تعلّمه. ومن الغرابة أن تكون زوجة ر. استثناءً للقاعدة : لا تنفتح على أحد، ولا تُرَدِّدُ أصداء الشارع التي كانت تصلها. فضلاً عن أن النبْذ المفروض عليها ما كان ليتيح لها إقامة علاقات ثقة ومكاشفة مع جاراتها. ومهما يكن، فإنها لم تحاول في أي لحظة الانتفاع من معرفتها، مثلاً بالتدخل في مشاكل العائلات. وبالتمعّن في المسألة، فقد كانت غاية في التكتُّم. بل ربما كان شيءٌ من الازدراء في طريقة سلوكها مع الآخرين : تتلقى كل شيء دون أن تهب شيئاً كأنها لا تؤمن بفضائل الحوار، والتبادل، والمشاركة.

ذلك أنها كانت تَخُصُّ بذلك زوجها. حين يعود مساء، كانت تجلس عند قدميه، وحتى الفجر تروي له الحكايات التي جمعتها في أثناء النهار. ذلك ما يُفسِّر دون شك النظرة الوديعة الرائقة في غموض، التي كان يُجيلُها على الكائنات والأشياء. اكتسب، بفضل حكايات زوجته حكمة كانت تجعله هادئ البال لا يزعجه شيء. قد يقال إنها كانت تهيمن عليه بالخطاب الذي تقدمه له يومياً، لكنها هيمنة كان يتقبّلها، بل يتطلّبها. كان لابدَّ له كلَّ ليلة حصّته من الحكايات. حين مات ما عاد أحد يرى زوجته خلف الباب.

جنُون

هذا الوليُّ (ما اسمه بالضبط؟) كان يزوره على الخصوص النساء والأطفال. كان يُحمَل إليه المصابون بالجنون الاهتياجي، وبتأنٍّ كان يصدَم رأسهم بقبر الولي؛ فيشفون على الفور ويصيرون وديعين طيِّعين. فإن للولي قدرة على تهدئة الأهواء، وتسكين نوبات الغضب الجامحة، لكن نجاعته مقصورة على الصغار، لم يكن يستطيع شيئاً للكبار.

كان عبد الله يتوسَّل إلى أمّ هاني، جدَّته، لتمشي به إليه، نادراً ما تقبل، لأن زوجها لا يسمح لها بالخروج، وبالأحرى زيارة قبر وليّ صالح. غير أنه في فترات غيرمنتظمة، وفي عَشيَّة من العطف والتسامح، واللّطف، كان عبد الله يجد نفسه في السيِّد، حُوشٌ واسع به شجرة أو شجرتان، وبضع حفنات من العشب. الأطفال يلعبون بينما النساء قاعدات على القبور، يثرثرن في هدوء.

كان عبد الله يأسف أنْ لم يكن مجنوناً. يَدَّعي الجنون، لكن جدَّته لا

تصـدّقـه، وتؤكّـد له أنه، مع كل مـا لديه من رضى الوالـدين، لا يمكن أن يكون إلا طفلاً مثالياً. عبثاً كان يصطنع الهياج، يصرخ، يتمرغ على الأرض، كانت ترفض أن تأخذه مأخذ الجد.

الطفل الذي يتلبَّسُه الجن هو، في ذات الوقت، نفسه وهو آخر. إنه مسكون بجني يبعَثُ فيه مُدَمِّراً روحَه، قُوَّةَ عملاق، لذا فهو مرهوبٌ: يحيد الناس عن طريقه بينما هو، مُزْبداً متخبِّطاً، يُجَرُّ نحو قبر الولي.

لكن أشدَّ مـا كان يسحر عبد الله، هو لحظة انفصال الطفل والجني. لحظة رهيبة: كان يخرج من رأس الطفل دخان، دقيق في البدء، كثيف بعد ذلك؛ يتكثّف ويتشكل في صورة جني ذي عينين ملتهبتين كَجَمْرَتين، وفم باتساع مغارة وأسنان أضخم من حجارة. كان ينتفض، ويهم بالانقضاض على الحاضرين، ثم يغيِّر رأيه، ويتأهَّب للقفز ثم يصعد في السماء حيث سريعاً ما يصير نقطة سوداء هَشَّة.

ليس صعود الجن لا محدوداً. إنهم يحاولون في ارتقائهم، أن يتعرفوا على خفايا العالم العُلْوي، وأسرار الغيب، وخبايا المستقبل. لكن فضولهم يُقمَع بصرامة؛ ترميهم حَفَظَةُ السماء، الأقوياء الجبارون، بشُهُب من نار تطاردهم بسرعة هائلة. غير أن هذا التراجع المضطرب لا يَنال من عزيمة الجن، فيُعاودون الكرة ويُناورون بمهارة، فينجحون أحياناً في إحباط رَصْد الحراس واختلاس نُتَف من المعرفَة المحرَّمة. وتبهَظُهم هذه المعرفة فَيَهْفُون إلى اقتسامها والتخلص منها. وآنئذ يُلقونها إلى الكُهَّان، والسَّحرة، والمجانين، والشعراء وأهل الرؤيا. كانوا، لأجل اللهو، يخطفون أحياناً بنات الناس، ليلة عرسهن بالذات، تماماً قبل أن يفقدن بكارتهن.

لا يجوز الغلط: كل مرة ينزلق فيها نيزك في السماء، فذلك شهاب من نار يُرمى به جني يسترق السمع.

في فترات منتظمة، كانت أصواتٌ تُمَزِّقُ صمتَ الدرب. صوتٌ بدائيٌّ من بيَّاعة الطين، القادمة مع حمارها من عالم آخر، من البادية، القريبة جداً مع ذلك، على مسافة بضع مئات من الأمتار عن أسوار المدينة. صوت نائح من اليهودي خيَّاط المضارب الذي يدخل البيوت مع أدواته، لكن أيضاً مع طعامه وآنيته. أصواتٌ ضارعةٌ من المتسولين والمتسولات يتوقفون أمام كل باب ويخاطبون السكان بفظاظة (أغربهم كان شيخاً أسود ضريراً يطالب دون مواربة بدجاجة محمَّرة وألف ريال، وهي ثروة حقيقية!). صوتٌ صاخبٌ من بيَّاع البالي. صوت كابوسي من شخص لم يتمكن عبد الله أبداً من معرفة مهنته بالضبط، كان يطوف هاتفاً بمقاطع وحشية:

طَطَبْ طَبْ طَطَبْ طَبْ! طا طَطَبْ طَبْ! هُطَبْ هُطَبْ!

انطفأت هذه الأصوات، وحلّ محلّها اليوم أصوات باعة الخُردة والبائعين المتجوّلين بدون رخصة. لكن صوتاً، صوت المُؤذّن، لا يزال دائماً يُسمع، متحدياً الزمن وتقلّبات التاريخ: عَذْب عند الفجر، عُدَواني عند الظهر، متكاسل عند العصر، هادئ عند المغرب، شبعان عند العشاء.

كان توزيع الزمن عند عبد المالك ينتظم وفقاً للصلوات الخمس اليومية. كانت لديه ساعة جيب لا ينظر فيها إلا لتحديد مواعيد العبادة مع الله. يذهب معه حفيده إلى المسجد بانتظام ما عدا صلاة الفجر.

لكن في ليلة، أفاق عبد الله لحظة كان جَدّه يلبس ثيابه للخروج فطلب إليه أن يذهب معه. تردّد شيخ الأسرة، واستشار أم هاني وقَبلَ في النهاية. خرجا. كان الدرب مظلماً مهجوراً، والحر شديداً، وقطط تتعارك بشراسة. كانت النجوم تلتمع ببريق من القوة والصفاء، بحيث كانت تبدو قريبة جداً، في متناول اليد.

حين أفضَيا إلى الشارع الكبير، كان الانبهار: في كل مكان أضواء، وأعلام. لا أحد من المارة. في الفراغ والصمت الكونيين لَعْلَعَ بغتة صوت المؤذن.

أمَّ عبد المالك الصلاة في المسجد الفارغ تقريباً. كانت قطرات العرق تتصبّب من أصابعه وتسقط على الحصيرة بصوت جافٍّ.

أثناء العودة، كان الشارع دائماًباذخ الإضاءة؛ تبذير سحري في مستوى الإســراف، والبوتلاش[1] المذهل للسماء ذات النجوم، لحساب عبد الله وجدّه وحدهما.

لاحظ النّيسابوري، وهو مؤلّف من القرن الرابع الهجري، في كتاب بعنوان عقلاء المجانين، أن النظر إلى البخيل يُقَسّي القلب، والنظر إلى المجنون يستثير دمع العين.

المجانين جوالون، من الضرورة لهم أن يجولوا بفكرة هَوَسية، أن يستعرضوها. يسلكون، في كل يوم، مساراً لا يتغيّر، غير عابئين بنظَرات الآخرين، مُلاَحقين بلا توقف الشيء ذاته الذي أفقدهم العقل.

كان واحد منهم يطوف مُهَزْهزاً رأسه (وقد كان بيضوياً) بحركة بندولية متواصلة مُضْجرَة. يُحكي أنه صار مَجنوناً ذات يوم كان عليه أن يتخذ فيه قراراً خطيراً: تردّد، ولَما استُعجل للبث في قراره، هزهز رأسه، ومنذئذ استمر على ذلك حتى في نومه.

---

1) البوتلاش Potlatch هو نظام تبادل الهدايا في الأعياد والحفلات عند هنود أمريكا الشمالية، وهو كناية عن الإسراف المفرط.

وآخر، ذو مظهر وديع خجول، كان لا يحوّل بصره عن السُّطوح. عن ماذا كان يبحث فيها؟ كان، في تسكعاته، يحمل سُلَّماً قصيراً، كاشفاً بذلك عن رغبة في الصعود لم يتجرأ أبداً على تحقيقها. ربما كان يتمنّى العيش على السّطوح. الموقع المتميِّز للنظر إلى أفنية البيوت والتعرف بذلك على أدنى تفاصيل الحياة الحميمية لساكنيها. إنه حلم قديم: كان الشيطان أَسْمُودي [2] يتسلّى ليلاً برفع سقوف البيوت، فلم يكن سرٌّ ليخفى عن عينه الشهوانية النَّهمة.

وثالث، خَافض الرأس دائماً، كان يحمَل في تنقلاته محفظة محشوة بمؤلَّفات لم يكن أحد يدري لها عنواناً. كان يقال إن الكتب قد أفسدت عقله، ويؤكِّد أحد علماء المدينة أن غلط هذا الشخص أنه لم يدرس على يد أستاذ، ويضيف إن «طلاب العِلم» كانوا يجتازون مسافات طويلة لكتاب الحماسة ولشعر أبي تمام، قد رحل، وهو فتى، من آذربيجان مسقط رأسه حتى بلاد الشام ليأخذ العلم عن المعرِّي (الذي قضى أربعين سنة رهين بيته، زاهداً ومثيراً الاستنكار بأشعار حكَم عليها أشدُّ خصومه بالزيغ). كان التبريزي في منتهى العوز، فقام برحلته على الأقدام ولا متاع له سوى الكتب التي يحملها في مخلاة على ظهره، والتي، بتشبعها بعرقه الغزير، صارت لا تكاد تُقْرَأ.

في مقابل هؤلاء المشّائين الثلاثة، كان رابع، اختار الاستقرار في داره، مثل ديوجينيس في برميله والقديس سمعان على عاموده [3]. كان يمتنع عن اللحم ويقتصر في غذائه على الخبز والزيتون والتين. كان يستفظع الإنجاب، فلم يتخذ له زوجة. ألوان الحرمان هذه التي كان يُلْزِمُ بها نفسه ألصقت به لقب المعري، لقب لم يكن يليق به إلا نصفه إذْ لم يكن ضريراً. يوم ما تت أمه، حضر دفنها، خاسراً بذلك رهانه أن لا يغادر أبداً «برميله». لكن أشدَّ ما أدهش الذين كانوا يعرفونه، أي الجميع، أنهم لاحظوا أنه، طوال كل مراسيم الدفن، كان مغمض العينين وينتقل متكئاً على قريب له. البعض أكد أنه كان يتعامى، وجزم آخرون أنه صار حقاً أعمى.

تَمرُّد في المسيد

قيل، لابدَّ أنه قيل، الكثير عن المسيد، عن هذا المكان لاكتساب المعرفة (وعلى أيٍّ حال، ففي المسيد كان الأطفال يتعلَّمون القراءة والكتابة، والحساب).

2) أســمـودي Asmodée اسم شيطان أعرج يرافق البطل في رواية الشيطان الأعرج **le diable boiteux** للكاتب الفرنسي لوساج le sage (1668-1747).
3) ديوكَينيس (أو ديوجانس كما يرد في النصوص العربية القديمة) فيلسوف يوناني (حوالي 410-323 ق. م)، وسمعان Siméon (القرن الخامس الميلادي) راهب سوري قضى سنوات طويلة على أسطوان (أو عمود) متعبِّداً زاهداً.

لابدَّ أن الحديث عنه كان بتحَسُّر أو باندفاعة سُخْط استرجاعي. لابدَّ أنه قد ذُكرَ الفقيه الشَّرس، والتعليم المتحجِّر الذي يُلَقِّنُه المحَضرية مُجبرين على أن يحفظوا عَن ظهر قلب نصاً مقدساً لا يفقهون منه شيئاً. لابدَّ كذلك أن جرى الحديث باندهاش أو تسامح متعجرف عن تواطؤ الأب والفقيه، عندما يقول ذاك لهذا في المرة الأولى التي يسوق فيها ابنه إلى المسيد: «أنت اقتل، وأنا ندفن». الأب ينطق بالحكم، وعلى الفقيه التنفيذ. نعم، كان الأب يُبيح للفقيه أن يضرب الطفل حتى الموت؛ سيتكفلُ هو بعد ذلك بالدفن. فقيهٌ قاتلٌ، وأبٌ حفارُ القبور: المسيد دهليز الموت.

هذا القول الذي يقتل، هل نُطق به أبداً؟ مَنْ يتذكر الميثاق الذي يحكم عليه بالإعدام؟ ورغم ذلك فالجميع يعلم أنَ الحكم قد نُطق به، وأنه لابدَّ قد كان، حتى وإن لم تتخطَّ شفتي الأب أيُّ كلمة. لنَطمَئنَّ، فما هو إلا استعارة، مبالغة. لكن يجب أن نظل يقظين: الطفل مذنب، وإن لَم يكن مدركاً لذلك، وعلى الخصوص إن لم يكن مدركاً لذلك، ولابدَّ له أن يموت. المسيد هو المسرح الذي يُشَخَّص عليه قتلٌ طقوسي. الطفولة، المرحلة المائعة، الناقصة الرديئة، هو ما يجب قتله، كي يتحقق التحوُّل الأنطولوجي، الطفرة القاتلة والضرورية نحو سن الرشد. الواقع أنْ لا أحد يغادر المسيد إلا بعد أن يدفن طفولته.

لندخل إلى هذا المكان الخرافي، في ظهيرة صيف. الحر خانق، والمحضرية يُرَتِّلون القرآن قُبالتي، قُبالةَ الطفل النحيف الذي كنته، يوجد طفل آخر، بدين وبادي التعاسة يكسو العرق أنفه، فيمسحه بظاهر يده. لحظات بعد ذلك، تعاود القطرات الظهور وعليه من جديد أن يمسحها. لكن هاهي تظهر مرة أخرى، عنيدة، محتومة. كنت أترصَّد، مسحوراً، انبثاقها في كل مرة، ضئيلة في البداية، تكاد لا ترى، ثم تكبر أكثر فأكثر. في حركتها الدائمة، في تكرارها، كنت لا شك أرى بصورة مبهمة رمز المسيد المتكرِّر على مدى الأيام. الطفل البدين، وقد سحقه الحر، ينعس. يأخذ جسده في المَيَلان، وعليه في كل لحظة أن يتماسك ويتشبث بالفراغ، ويكاد يستيقظ، حتى لا يتهاوى. يستمر، ناعساً، في مسح أنفه بظاهر اليد.

لكن الفقيه هنا، لا يغيب عنه شيء. آنئذ تبدأ فُرجة جديدة، إذ من المُتقرِّر أن المسيد هو مكان الفُرجة بامتياز. ماذا يفعل الفقيه؟ يأخذ قارورة، ويملأ فمه ماء ثم يَبُخُّ السائلَ على وجه البدين الذي يفيق مرعوباً فيستأنف فوراً، مجنون العينين، وسط ضحكاتنا، ترتيله للقرآن. لم يكن الفقيه يخطئ أبداً وجه الناعس، ولو كان بعيداً عنه، لفرط ما كرّر هذا الإنجاز مرّات عديدة في اليوم فقد اكتسب مهارة وحذقاً فَمَوياً خارقاً.

إنّه حقاً كائن مُطلَق القدرة، بإمكانه الفعل عن بعد، دون أن تلزمه الحركة.
من الموقع المرتفع حيث كان يجلس، يرى كل شيء، ويراقب كل شيء، ويعاقب بلا شفقة. كانت له عصوان، طويلة للعقابات الجماعية وأخرى قصيرة للعقابات الفردية (في الغالب على أخمص القدم). كان أكبر المحضرية سناً، نوعٌ من خليفة المسيد، يسوق إليه الطفلَ المتوجِّب عقابه. في فترات العقاب يتوقف الترتيل. وهكذا يقطَع رتابةَ المسيد على فترات منتظمة مشهدُ فلقة. ورغم أن هذا المشهد تكراري (تستعاد المتوالية ذاتها) فإن الإنجاز في كل مرة جديد، لأن لكل محضري طريقته الخاصة في إظهار خوفه، وفي البكاء، وفي التلوّي، وفي استعطاف الفقيه بأن يربت الطفل بأصابعه على شفتيه، علامات ليست تُنْسَى؛ إنَّه حتَّى بعد أن يكبر، سيظل بالنسبة لرفاق طفولته السابقين، ذلك الطفل الذي ابتدع طريقة فريدة في التألم.

خليفة المسيد محسود جداً: يُكلِّفه الفقيه بسخراته، جاعلاً منه بذلك مشاركاً في حياته السرِّية والفاتنة (كنا، لنيل شرف حمل القفة المثقلة بالمؤونة التي يبعث بها الفقيه كل يوم إلى بيته، سنتقاتل). الخليفة ليس فقط الأكبر سناً والأقوى، بل أيضاً الذي يحفظ القرآن عن ظهر قلب، أو معظمه على الأقل. لكنه لما كان يفتقد ذاكرة الفقيه التي لا تخطىء، كان يجب اختبارٌ منتظمٌ لحفظ الكتاب. حينئذ يُجلسُه الفقيه إلى جانبه، ويستظهره؛ ونحن، مأخوذون، ننظر من الأسفل إلى هذَين الكائنين الرفيعين: إله مُصْغٍ إلى نصف إله مُصَحِّح إياه.

استظهار النص القرآني لا يعني أنّه قد صار مفهوماً. يمكن الاستياء لذلك، لكن الاستياء سيكون في غير محله لأنه يفترض أن القرآن، كأيٍّ كتاب آخر قابل للفهم. والحال أن كلام الله، بحكم تعريفه، بعيد عن متناول الإدراك البشري. لا أحد بإمكانه الادّعاء بأنه يعلمه علماً يقينياً، وإن كان أحذقَ المفسرين وأكثرهم كفاءة. لا تمكن الإحاطة إلا جزئياً، افتراضياً، بل أحياناً بطريقة تناقضية. الله وحده هو القادر على الإحاطة بمجموع معناه ومجموع مغزاه. لن يصير كامل الشفافية إلا في آخر الزمان، إذ سيكون الاتصال بالإلهي مباشراً دون قطيعة. إنه غير قابل للاستنفاذ (فالآية التي تبدو الأوضحَ، والأقل تلويناً، تصبح في التّفاسير تفجُّراً متتالياً لدلالات غير متوقَّعة) يلزم تعلُّمه وحفظه في القلب وتدبره على الدوام. ينبغي، منذ نعومة الصبا، التشبُّع به. إن فهمه يعني احتواءه في الذات، احتجازه في الجسد، إدماجه في الحياة.

لكن لا نبالغْ في استعصاء القرآن على الفهم، وهو الذي يقدّم نفسه بوصفه «الكتاب المبين». فما أن يتصدّى له المؤمن بتواضع الإيمان حتى يصبح آية في

الوضوح. يحس القارئ، طفلاً أو بالغاً، بإيقاع الآيات، اليسير التعرف عليه، لأنه بلا نظير. كلمات مألوفة تكشف تاريخ العالم، تاريخ شامل، على إيقاع بعثة الأنبياء المُذكَّرين دون كلل بالشريعة الإلهية. ذلك أنَّ كلَّ شقاء البشر صادر عن نزوعهم إلى النسيان.

والمسيد بالتحديد هو المكان حيث تتقوى الذاكرة. إنه رياضة شاقة. بطيئة، لا تنقضي إلا حين المراهقة، لحظة يقظة الجنس، وعندما يتم الانفصال عن الطفولة من أجل الارتباط بالجماعة وبحفظ القرآن يحصل التحكم في مجرى الأشياء، والهيمنة على ماضي البشرية كما على مستقبلها، والاستقرار في الأبدية.

لم تكن لدينا نسخة من القرآن، مع أننا كنا جميعاً نعرف القراءة والكتابة. وفي هذا الفضاء حيث كلام الله مطلق الحضور، كان القرآن ككتاب مطبوع غائباً. كان المحضرية يكتبون، لا على الورق، بل على لوح صغير. وما أن يستظهروا النصَّ حتى يمحوا اللوح بغسله ويكتبون عليه نصاً آخر. يُكتَبُ لتغريق الكتابة في النهاية. وفي المسيد القول هو المهيمن لأنه مرتبط بالصوت، بالنفَس، بالنفْس، بالحياة (أحد ثوابت الثقافة العربية هو أنه يجب تلقي العلم لا من الكتب، بل من «أفواه الرجال»). القول القرآني الذي لا ينفصل عن الترتيل، طاقة يحملها المؤمن معه، في دخيلته، ذرة من الإلهي يُجَسّدنُها ويمزجها بتنفُّسه.

لم أكن أحب المسيد. حين أستيقظ كل يوم، كانت فكرة الذهاب إليه أليمة إلى حد أني كنت أتمنى المرَض كي أبقى راقداً. لكن المرض لم يكن يريدني ولا جدوى من التمارض. غير أنه ذات صباح، التفت جدي نحو جدتي، بينما كان يتأهب للخروج، ونطق بهذه الكلمات المجنَّحة: «اليوم يبقى معاك». قرار غير قابل للتفسير، لكن من طبيعة الآلهة أن تكون في الآن ذاته متوقعة ولا متوقعة، وأن تُؤَسِّسَ القانون، والتكرارية، والقسرية، وفي اللحظة الأقل توقعاً، أن تكسر الطوق الحديدي، وتُوقفَ مجرى الأشياء المنتظم، وتدرج المعجزة ضمن الوجود. سيعود النظام بالطبع إلى مجراه غداً، لكن في انتظار ذلك كان نهاراً مختلساً من الرتابة اليومية للمسيد، نهاراً خارجاً عن زمن المسيدّ، بل خارج الزمن. سيقضي الطفل النهار يتسكَّع حول جدته، ينظر إليها تُهَيء الخبيز، فتدلك العجين، وتشكل كرات كبيرة ناعمة مثل أثداء مترعة باللبن، تُسَطِّحها بعد ذلك تاركة عليها وَسْمَ أصابعها.

كان التاريخ يتحرك وحادثةٌ، يتجاوز مرماها إدراكي، وإدراك رفاقي، كشفتْ، وإنْ بشكلٍ معقَّد، عن نقطة ضعف المسيد. ذات يوم ضرب الفقيه المحضري فا. واحتج فا. لم يبك فا.، لم يتضرَّع، لم يلعب الدور المتكرر لمحضري

في مثل هذا الظرف؛ بدل أن يُسْمِع نبرات الخوف والخضوع، واجه الفقيهَ. كان ذلك مشهد التمرد الوحيد الذي عاينته أثناء كل موسمي بالمسيد. أحس الآن استذكاريا نحو فا. بإعجاب كبير؛ لكن في تلك اللحظة، ما كان لموقفه إلا أن يصدمني وجميع رفاقي: كان يطالب، وهو أمر لم يسبق له مثيل، بتعليم دون عنف. لأول مرة كانت مشروعية الضرب المسيدية مرفوضة، وبالتالي سلطة الفقيه، وسلطة الأب، وبالتدريج نظام تربوي بأكمله، ونظام اجتماعي بأكمله.

أمام هذا التمرد، أبدى الفقيه عنفا يَنْدُر مثيله (كان أربعة محضرية يَجْهَدون في منع فا. من الحركة بينما كان الضرب ينهال عليه). وفجأة تبدَّى في نظرة الفقيه بريق من القلق، وخوف ظاهر؛ كان عليه، لحفظ ماء الوجه والحفاظ على سلطته، أن يُظْهر شراسة أعظم. في النهاية بكى فا.، لكن دموعه كانت دموع غيظ وغضب. خاب أمَلُنا أن يكون الفقيه قد أخفق في ترويضه، وانتزاع الاعتراف منه بالخطأ؛ كنا نتمنَّى أن يضاعف من ضربه، أن يستحق رفضه لنظام المسيد، أن يمحق تحت الضربات تمرُّده المُشين. كنا نتمنى أن يقتله.

يَعْسُرُ عليَّ اليوم تفسير هذه الموقف من التضامن مع الفقيه. جُبْنٌ، رغبة في الانحياز إلى جانب الأقوى، انجذاب للجلاَّد؟ خوف من الفوضى، عجز عن تصور نظام مخالف لنظام المسيد؟ أم هو حسد مبهم نحو هذا الولد النحيف، الضعيف البنية، غير المؤهَّل للعب والعراك، والذي كشف فجأة عن قوة غير متوقعة، والذي قاوم الفقيه وتجرأ على ما كنا نحن، في منطقة مدفونة من كينونتنا، نتمنى التجرؤ عليه؟ كلا، كان يوجد سبب آخر: إنه تشبُّعنا بحكاية حدثت في الأصل، لحظة خلق آدم، حكاية تمرد إبليس. كان فا. يُكَرِّر عصيان الملاك المخلوق من نار وكبرياءه وقد امتنع عن السجود أمام كائن مخلوق من طين. كنا نعاين استمرار المأساة التي جرت لحظة كان الإنسان الأول، مؤيَّداً بعناية ربَّانية، يفتح عينين داهشتين على الأشياء. ما كان لنا، أمام مثل هذا المشهد، من خيار آخر سوى أن نكون متضامنين مع الله، مثلما كانت أفواج الملائكة في المشهد الأصلي.

وجد إبليس نفسه وحيداً تماماً. عند ذلك جَرَّ إلى تبعيته آدم وحواء، ثم ذريتهما. باستثناء الزمرة القليلة التي ظلت على إخلاصها لله. هكذا نجح في قلب الوضع: منْ تَوَحُّده في البداية، وجد نفسه مع أفواج غفيرة من الأتباع.

استمر المَحضري فا. في المجيء إلى المسيد. كنا نتجنَّبه. وذات يوم لم يحضر وعلمنا أنه سجَّل نفسه في مدرسة الفرنسيين، الكفَّار. نادرون هم الذين قاوموا جاذبية الغاوي: تبعناه واحداً بعد الآخر. كان المسيد يفرغ، والفقيه يرى

مجيء اليوم الذي سيظل فيه وحيداً. لكن العادل دائماً وحيد.

لم أحتفظ إلا بذكرى غائمة عن الدراما التي انفجرت في البيت بين أبي وجدي والتي كنت رغماً عني سبباً فيها. كان الحديث يدور حولي، ويتقرر مشروع إرسالي إلى شعب أسطوري، الفرنسيين. كانت صيحات متبوعة بصمت ثقيل. كانت جدتي، التي تمتلك مهارة لا تخطئ في أن تكون بجانب ابنها دون أن تواجه زوجها، تتحرك بحمية، رافعة صوتها أحياناً أعلى من الرَّجُلين. كنت أترصَّد، على أقدام الأولمب[1] انبثاق المشيئة الإلهية، متظاهراً باللعب. إن الإنسان الفاني لديه كل أسباب القلق حين يكون موضوعاً لخصام بين الآلهة.

استسلم الجد على مضض وذهبت عند الكفار. أسبوع أو أسبوعان بعد ذلك، وأنا ذات مساء أتهجّى كتاباً، سمعت جدّي يهمس لجدتي: «الولد تعلّم الفرنسية» بصوت رائق، متسامح، بل راض. هل تخلّى شيخ الأسرة عن مبادئه؟ هل جرفته بدوره رياح التاريخ؟ هل انصاع للمشيئة الإلهية التي تقرر كل شيء؟ هل أدرك أن التحكم في العالم الحديث يمر بتعلم لغة الكفار؟ هل أحس بنوع من الفخر وهو يرى حفيده يَعْلَمُ لغةً لم يكن يعرفها أبداً (لم تكن له أبداً حاجة إليها)؟ هل استشعر هَبَّةً فجائية من الحنان على الطفل التائه في غابة من الرموز الأجنبية؟

قد أميل إلى تفسير آخر: لا شك أن شيخ الأسرة قد أدرك فجأة أن النزاعات التي تمزق العالم مردها إلى البشر، وإلى التاريخ، لا إلى اللغات في حد ذاتها، وأن الفرنسية، مثل العربية، هي قبل كل شيء، نسق من الأصوات والحروف، ونظام من القواعد النحوية والتركيبية، وأن جميع اللغات، على هذا المستوى، يتساوى بعضها ببعض، لأن كل واحدة منها هبَةٌ من الله.

لما كنت أسأل جدي أن يقول لي كيف هو الله، أن يصف لي وجهه، كان يبتسم، وإذ يرى أني على خطر الضياع في متاهة التفسيرات اللاهوتية، كان يكتفي بأن يَرُدَّ عليَّ بآية قرآنية: «ليس كمثله شيء وهو السميع البصير».

بعد ظهر يوم الجمعة، كان الفقيه يذهب بنا إلى المقبرة. كنا سعداء، لأننا نعلم أنه بعد قراءة القرآن على الأموات، ستكون قصعة كسكس جزاءنا. قصعة تنبثق فجأة، تحملها نفس محسنة، أو بالأحرى ملاك يهبط من السماء. ذلك الكسكس الذي باركه الله، ذلك الكسكس المُلْتَهَمُ بين القبور، ما كان أطيبه! «قال عيسى ابن مريم اللهم ربنا أنزل علينا مائدة من السماء تكون لنا عيداً لأولنا وآخرنا وآية منك وارزقنا وأنت خير الرازقين».

---

1) الأولمب جبل في اليونان كان مقر الآلهة، وهو كناية عن مجمع الآلهة أنفسهم.

كان ذلك عيداً؛ وقد تعطل انضباط المسيد. وكان الفقيه، الشارد النظرة (ربما كان يستذكر أرواح موتاه) يسمح لنا بأن نمرح، ونجري في الشذا الحرِّيف للأعشاب والزهور البرية. غير بعيد كان يلتمع البحر.

على جدار ضريح وليٍّ، كان المطر قد قشر الجير وخطَّ شكلاً كنت أتعرف فيه على وجه، وجه هائل، ذي تقاطيع مبهمة، لكنِّي لم أخبر أحداً باكتشافي.

كان الفقيه يهرم. كان يرغب، وقد مرض وضعف، أن يَحُجَّ، قبل الموت، إلى البقاع المقدسة، ويشرب من ماء زمزم، ويرجم الشيطان، ويطوف بالكعبة، ويرى قبر الرسول. لكن كان لابدَّ له من جواز سفر، وبالتالي - منتهى الفظاعة - لابدَّ من صورة فوتوغرافية.

كان مشحوناً بالاحتقار للصورة، خصوصاً الصورة الفوتوغرافية، الاختراع الشيطاني الذي يستنسخ الخليقة وينافس صنعة الله. السماء، والأرض، والبحر، والدواب، والبشر، والتنوع اللانهائي للعالم تخرج من علبة سوداء، كما خرجت، في بدء الزمان، من المشيئة الإلهية. يُوجدُ الغَاوي، سَيِّدُ الوَهْم خليقةً ثانيةً، بالأسود والأبيض، مُسَطَّحة تماماً، باردة مستوية مثل مرآة، مرآة تضاعف من خطورتها أمانتها التامة. كان يقول بنبرة من التشفِّي: «لينفخوا فيها الروح». الصورة الفوتوغرافية خديعة، نسخة باطلة، انعكاس مخاتل، حيلة شيطانية تجعل الماء يتراءى حيث ليس سوى سراب، والحياة حيث ليس سوى موت. كل من ارتضى الصورة يستسلم لعدوِّ البشر ويستهين بالله.

لكنه كان مضطراً أنْ يَهَبَ وجهه لصاحب الفتنة؛ ولابدَّ له، لتأدية فريضة دينية، من انتهاك محرَّم التصوير. ذلك ربما هو ما يُفَسِّر النظرة البالغة الحزن التي يُصَوِّبها حتى اليوم، نحو كل أولئك الذين يرفعون أعينهم إلى الصورة، في البيت الذي ما عاد موجوداً فيه.

رافقه ابنه إلى الدار البيضاء حيث كان سيستقل السفينة. صادف على الرصيف ثلاثة محضرية سابقين قد صاروا رجالاً ويقصدون كذلك مكَّة. لما رأوه، سارعوا نحوه، مبتهجين، وإذ كان لا يكاد يستطيع المشي، حملوه إلى السفينة. سلَّمهم ابنه كيساً فيه نفقة السفر.

بعد شهرين، عاد يحمله دائماً محضريته. كان أشدَّ ضعفاً مما كان في الذهاب. أعاد المحضرية الكيس سليماً؛ كانوا قد تكلَّفوا بكلِّ نفقات الفقيه. طوال شهرين، اعتنوا به، ونظَّفوه، وأطعموه بأيديهم، وعلى أكتافهم أدَّى مناسك الحجِّ.

البَرْطَال

كان عبد الله في طفولته يعتقد أن الأطباء لا يأكلون. ليسوا في حاجة أبداً، هم الذين يعرفون أسرار الحياة والموت، أن يملأوا معدتهم لحوماً وخضراً، ويشربوا شاياً وقهوة، بل يستهينون بالحليب وعذوبة الحلوى. إنهم يحتلون في العالم موقعاً خاصاً، وينفلتون من إصابات الزمن (لا شك أنهم قد شربوا من نبع الشباب). لما يزورون مريضاً يبدو كأنهم ينبثقون انبثاق السحر، مثل ملائكة خفيّة مُتَعَجِّلة للعودة إلى السَّماء التي هبطت منها. ورغم أنَّ لهم هيئة البشر، فهم يتكلمون لغة أجنبية، والكلمة الوجيزة السحرية التي ينطقون بها تتحوَّل إلى كتاب طلاسم، وخطوط سحر على ورقة. لماذا كانوا سيأكلون، وهم القادرون، بفضل علم مستور وفَعَّال، على تأمين القوة والصحة واستبعاد الموت، وصنع المعجزات؟ من حين لآخر، للحفاظ على قوَّتهم، يبلعون بدون اكتراث قُرصاً مُرّاً أو يحتسون المحتوى الحُلو بطَعْم الفاكهة لحُقْنة شُرْب، كآلهة الأولمب التي تستطعم النَّكْتار والأمْبْرُوسيَا[1].

وكالأولياء كذلك الذين، في رياضاتهم لتخطِّي الوضع البشري، يرعون العشبَ مثل الخرفان، أو في ميلهم للتشبُّه بالملائكة، يصومون الدَّهر، ولا يسمحون لأنفسهم إلا بتمرة أو زبيبة في اليوم؛ في هذه الحمْيَة الصَّارمة يكمن سرُّ قواهم، واجتراحهم للمعجزات. يكفيهم أن يمسّوا بيدهم مَريضاً ليشفى المريض في الحال.

كان الشيخ عبد المالك متشككاً بحق الأولياء الذين لا تثير لديه مآثرهم حين تُرْوَى له، سوى تقطيبة أو تكشيرة ازدراء. أما الأطباء، وجميعهم «نصارى»، فكان يرفض بعناد أن يتعامل معهم. كان يؤكد أنه لولا الأطباء لقلَّ عدد المرضى: آنئذ سيعتمد كل واحد على نفسه، ويتجنَّب أنواع الإفراط، منبع كل الأدواء. كان في هذه النقطة، دون أن يدري، أفلاطونياً؛ لذلك رتَّب أموره كي لا يمرض أبداً.

كان الموت بالنسبة إليه مشهداً يومياً. لم يكن الناس يموتون في المستشفى (غير الموجود)، بل في بيوتهم، بين أقربائهم. كان الموت يفتك خصوصاً بالصبِّيان؛ وكل يوم كانت تُرى أجساد صغيرة في طريقها إلى المقبرة، ملفوفة في بطَانَة خروف. فَقَدَ عبد المالك ثلاثة أطفال ذكور، كان قد سمَّاهم جميعاً على التوالي باسم محمد. كان عليه كل مرة دون شك، للسيطرة على ألمه، أن يستحضر مثال النبي، خير البرية، الذي مات أبناؤه جميعاً صغاراً.

ثبات عبد المالك وإيمانه نالا ثوابهما: نجا من الحَصْبَة آخر أبنائه الذكور. سماه هو أيضاً محمداً لأنه كان يرى في هذا الولد غير المُنْتَظَر، مثالاً، واستنساخاً،

---

1) النَّكْتار شراب الآلهة عند اليونان، والأمْبْرُوسيَا طعام الآلهة الذي يمنح الخلود.

وبعثاً لإخوانه؛ كان استحضاراً لهم واسترجاعاً. لقد ماتوا على التوالي في سن الخامسة، والثالثة، والأولى، ومنذ ذاك لم يكْبُرُوا. سيحتفظون في الجنة بعمرهم وستكون لهم الأبدية كُلُّها ليلعبوا بالُّبي والكعاب.

ذات مساء صيف، لَحقَ بهم في الجنة عبد المالك. كان قد تهاوى قبل وفاته بثلاثة أيام، ولما كان مُغْمًى علَيه، أباح القوم لأنفسهم استدعاء الطبيب (في ذلك العهد، لم يكن الناس يقصدون الطبيب، بل هو الذي كان يأتيهم، في الأغلب حين يكون المريض على حافة الموت). جاء خافض الرأس ودخل إلى حجرة شيخ الأسرة. خرج منها على الفور تقريباً، ودائماً خافض الرأس، اختفى. مات عبد المالك في الغد. كان على صواب : لا جدوى من قصد الطبيب. كان الأمر يتعلق، في الحالة هذه، بالملاك المُوكَّل بقبض الأرواح في خاتمة العمر، وقد هزَّته شفقة غريبة، فمنح مهلة لخديم الله.

أثناء الجنازة، كان ناس كثيرون في البيت، كان الصغير عبد الله تائهاً بين وجوه مجهولة؛ لا أحد كان يهتم به، ما عدا جدَّته التي كلَّفته بمهمة رهيبة. قالت له، وهي تعطيه منديلاً، وتنظر إليه بحنان : «باش تمسح دموعك». والحال أنه لم يكن يبكي وما يحس بأي استعداد لذلك. لكن المنديل الذي كان يمسك به يُذَكِّره بأنَّ عليه أن يسفح بعض الدمع. سيكون أمراً مُشيناً له أن يحتفظ بجمود عينه، ويزيد من إحساسه بالخطأ أنه لم تكن تحيط به سوى وجوه حزينة وأجفان مقروحة؛ في المطبخ كانت امرأتان بدينتان تلتهمان بيضاً مسلوقاً. عاودته الجدَّة مرة أخرى : «آجي سلَّم على أبَّاك سيدك». كانت الجثة مُسْجَاة حتى العنق بإزار أبيض (هل هو الكفن؟). أمرته : «بوس عليه». انحنى عبد الله، ولمس بأطراف شفتيه جبيناً أملس بارداً كالرخام.

بعد العودة من المقبرة، أُكلَ الخبز والسَّمْن والعسل. كانت الحركات بطيئة والكلام مهموساً، كأنَّ ذلك كانَ لئلا تنزعج روح الميت التي كانت تحوم في أركان البيت. في المساء، انطلقت الألسنة، كل واحد يُؤَبِّنُ عبد المالك على طريقته، وفي العشاء كان الحديث في مواضيع أخرى بخجل في البداية ثم بصخب، بنداءات من مائدة لأخرى. وبغتة، ضحكة صافية وواضحة. مرت لحظة من الدهشة، ثم تفجَّر الضحك من جديد، وفي هذه المرة، بعدوى غامضة وصاعقة، عم الجميع، قوياً، متواصلاً، قاهراً، بتلوينات في طبقة الصوت ذكورية وأنثوية وكل سُلَّم التنغيمات الفردية. تواصل حتى الفجر، ثم تلاشى بالتدريج، كعاصفة تنأى. ثم استغرق الجميع في النوم.

وحدها أم هاني باتت واقفة، منشغلة حول كوانينها لإعداد الحريرة. في السكون المهيمن للنهار الذي يطلع سُمعَت سقسقة في وسط الدار؛ ودخل برطال، متقافزاً، المطبخ. اقترب من الجدة وواَصل، وهو يحدِّق فيها، سقسقته. أخذ أنف العجوز في الارتعاش (وهي علامة عندها، كما يعلم عبد الله، على تأثر عظيم) وهَمَتْ دمعة كبيرة على خدِّها. طوال فترة الحداد، جاء الطائر كل صباح ليؤانسها. بعد الأربعين يوماً، انقطع حضوره.

الأموات «مُوَصِّلُونَ» جيِّدون للحكايات. يُشْرَعُ بالبكاء عليهم، ومخاطبتهم ومناداتهم، بل معاتبتهم على مغادرتهم لهذا العالم وترك أهلهم لمصيرهم التعس. ثم بعد ذلك، يُرْوَى كيف ماتوا لمن لم يعلم ذلك بعد، لكل أولئك الذين جاؤوا، كما يقال، لتقديم تعازيهم. حينئذ يتم سرد اللحظات الأخيرة وَفْقَ صيغة تكرارية: من نصيب كل زائر قطعة سردية جافة ودقيقة، مؤلفة فحسب من الوقائع المسرودة بكل موضوعية. لن تأتي التفاصيل إلا بعد ذلك، مسهبة، غزيرة، لا نهائية. يساهم كل واحد بذكراه، وكل واحد ينطق بأحد تفاصيل سيرة الميت كان قد شهده، أو سمع به. وقليلاً قليلاً، تتشيَّد رواية، تتكفَّل بها عدَّة أصوات سردية، رواية مَناقبية مؤلفة من نوادر، وأقوال سائرة، وسمات سلوكية، وسلسلة طويلة من الفضائل والمزايا، وكرامات مجهولة لا يخطر ببال أحد أن يجادل في حقيقتها. تغتني الرواية المرتَّبة بورع بمقدار ما تُروى وتُنْقل.

ثم، ذات يوم، يُكْشف باندهال أنها تفتقر، وتتشذَّر، وتتفجَّر شظايا: بدل الكم الوفير من الفصول، وغزارة المشاهد واللوحات، ما عاد باقياً سوى بضع وحدات سردية تذبل وتذوي، وبالمقابل، يكتسي قبر الميت، المهمل، بنبات بري، كثيف، وفير، يخفي حتى شاهد الرخام حيث الاسم منقوش.

ضياع الاسم هو أشدُّ ما يخشاه الموتى. إنهم، وقد حرموا من الجسد، وصاروا أشباحاً لأنفسهم، قد سُلِبُوا سيرتَهم، التي لم يُحْتَفَظ منها إلا بحطام نادر. وهم أنفسهم حين يسألهم مسافرٌ تائه في العالم الآخر، ليس لديهم سوى حكاية وحيدة يروونها، تلك التي ختمت على مصيرهم، فوهبتهم في الآن ذاته الموقع الذي يحتلُّونه في دارهم الجديدة. هذه الحكاية المتوحِّدة تُلَخِّصُهم، وهي بدورها يُلَخِّصُها اسمهم الذي يعلمون أنه قد يتلاشى، ويَصيرُ إلى لا شيء. قالت پيا الرقيقة التعيسة لدانتي[2] في المطهر: «أنا پيا: احتَفظْ بذكراَي!».

---

2) دانتي (1265-1321) شاعر إيطالي، و**المطهر** قسم من ملحمته **الكوميديا الإلهية**، وپيا شخصية من شخصياتها يرد ذكرها مرة واحدة في الملحمة في النشيد الخامس من **المطهر**، الأبيات 133-136، والشاهد في النص هو البيت 133.

كأسُ الحَليب

كان من نصيب عبد الله كلَّ صباح نصف كأس حليب، لا أكثر. كانت أمه، رغم تصلُّبها، تسمح له بأن يملأ كأسه حتى حافتها بالماء، وهي تسوية ارتضاها. كان يحب أن يخدع نفسه، لأنه يستفظع الخواء.

على باب المدرسة، كان مسيو نُوريسْيي، المدير، يقف منذ السابعة والنصف، وبيده مسطرة من الحديد. كانت الأداة تنطوي على تهديد مُقَنَّع، لم يوضع موضع التنفيذ أبداً: كانت شعار سلطة، ونوعاً من الصّولجان. في الشقّة فوق المدرسة، دائماً في النافذة، كان ابنه، في سن الرابعة تقريباً، ينظر إلى التلاميذ فاتحاً عينيه الزرقاوين على سعتهما. كان يمسك بقنّينة من الحليب ينسى أن يرفعها إلى شفتيه؛ قنّينة كبيرة له وحده، كأس هائلة لم يكن عبد الله قد رأى مثيلاً لها في بيته أو في مكان آخر. يؤكّد رفيقه عليّ، الملقب بالضَّبْ، أنَّ ولد المدير يتغذّى بالحليب فحسب، لامتياز خاص، أو لأنه، إذْ كان أشقر ورديّ اللون، من جوهر مختلف.

كان من أعلى نافذته، وقنينته نصف الفارغة في يده، جاحظ العينين، يراقب المغاربة الصغار الذين كانوا يتصارخون، ويتضاحكون، ويتدافعون متسارعين نحو باب المدرسة. ولأن نفسيَّة الطفل على ماهي عليه، لاشك أنه كان يغبطهم على ماهم عليه ولاشك أنه كان يحس نفسه معزولاً، ولاشك أنه كان يرغب أن تكون له هيأتهم، ويلبس مثلهم، ويشاركهم ألعابهم.

دون أن يتحرك من نافذته، من إطاره، كبر.

مراهقاً، غَيَّرَ المنظر، وصار بطل قصة مرسومة، ميكي لو رانجي[1]. لم يعد أشقر، لكنه يشرب دائماً حليباً، ولا شيء غير حليب. ميكي، ميلك[2]. ومن ثمّ دون شكّ مظهر الصحّة الجيِّدة البادي عليه، ونضارة بشرته، وصفاء نظرته. بقفزة واحدة، كان يعتلي فرسه، يطارد الهنود الحمر وقُطّاع الطريق، وحين يطلق النار، يصيب هدفه دائماً. انتصاراته أكسبته حُبَّ سُوزي (هل هو حقاً اسمها؟). فتاة بعينين صافيتين داهشتين، ووجه مُرَصَّع بالنمش، دائماً باسمة، إلا حين تغار. يحدث لها ذلك أحياناً، عقيب خطأ في التأويل طبعاً. إن ميكي لو رانجي وَلَدٌ سعيد؛ يسير من نجاح إلى نجاح، دون أن يعرف الشك أو اليأس.

يعاونه في مهماته دوبل-روم والبروفسور سيني، صاحبان قويان،

---

1) ميكي لو رانجي Miki le Ranger بطل قصص مرسومة bandes dessinées باللغة الفرنسية، كانت قراءتها شائعة حتى الستينات في المغرب، وسوزي Suzy هو اسم البطلة، ودوبل-روم Double-Rhum والبروفسور سيني Professeur Saignée رفيقاه في مغامراته.

2) ميلك Milk بالأنجليزية تعني الحليب.

مخلصان، طيبان، لكن لأنهما سكّيران ذائعا الصيت، فهما يحملان على وجهيهما أمارات إدمانهما، وعلامات الذبول بسبب الإفراط في الكحول. دوبل - روم قصير القامة، مضطرب الهيئة، بعينين متغضنتين ماكرتين، ذابل الشفتين، كث اللحية (التي لا ينبغي خلطها باللحية الجيدة التشذيب لرئيس العصابة). البروفسور سينيي طويل القامة، بعارضين غير حليقين متشققين، وعينين غائرتين، ساهمتين، سريعتين إلى السخط أو المعاناة. شخصيتان مضحكتان، متوقّعتان وفيتان لميكي ولنفسيهما، في بحث دائم عن شراب الرُّوم، يُقحمان نفسيهما باستمرار في ورطات عويصة. لكن ميكي الأمرد، شارب الحليب، الطاهر، يظهر في اللحظة المناسبة لتخليصهما منها.

إذا كان الحليب سرّ قوة ميكي، وتفوّقه على شاربي الكحول، فهو أيضاً ما يميّزه، ويعزله وينفيه على نحو ما من الجماعة. ميكي شارب الحليب الوحيد في الفَــارْوسْت[3]. الحليب خطيئته، عاره. هاهو مشهد نموذجي: يدخل ميكي إلى سَالُون مكتظ ويطلب بدماثة كأساً من الحليب. ينفجر جميع الكابوي الحاضرين بالضحك. أحدهم، وهو الأضخم فيهم، يقترب منه وينعته بالرضيع. يسأله، ملتوياً من الضحك، إن كان يريد ثدي أمه. يتظاهر بالذهاب للبحث عنها، ثم يُغيِّر رأيه، ويقرِّر فطامه، بإجباره بالقوة على احتساء كأس من الويسكي. ميكي، مُتَشنِّج الملامح من الغضب، يرسل إليه لكمة مستقيمة للذقن، يتهاوى الرجل، لكن كاوبوي آخر يهاجم ميكي. يتدخل دوبل - روم وسينيي، وقد طَفَحَا بالشَّراب، مترنِّحين، وسريعاً يتحوّل السالون إلى ميدان قتال. في النهاية، يغادر ميكي المكان دون أن يشرب حليبه. لقد تغلَّب على خصومه، وكان على صواب ضدّ الجميع (نتيجة المعركة تؤكِّد ذلك)، لكنه مُعَنْفَج فَقَد وجهُهُ هدوءه الحليبي. انتصاره مرير الطعم، لأنه في هذه المرة لم يتعارك ضد خارجين عن القانون، بل ضد ناس طيبين جاؤوا إلى السالون للترويح عن أنفسهم بعد يوم شاقّ من العمل. غير أنه قد قرأ على وجه كل واحد منهم، كلّ الحقارة والدناءة التي بمستطاع الإنسان. سيحتفظ طويلاً بهيأته العابسة، وسيتساءل طويلاً إن لم تكن صحبةُ قُطَّاع الطرق أفضل من صحبة مواطنين شرفاء تصرَّفوا نحوه في غاية من القسوة، وانعدام الإنسانية.

إنه، بمعنى ما، ذلك الذي به تحصل الفضيحة. غلطته أنه يريد الإبقاء بأي ثمن على اختلافه في وجه الجميع، وحتى في وجه صديقيه. كلما دخل سالوناً،

---

3) الفــــاروست Far West أي الغرب البعيد أو الأقصى، وهو اسم أطلق في القرن التاسع عشر في الولايات المتحدة الأميريكية على المناطق غرب الميسيسيبي موطن الكاوبوي Cowboy (رعاة البقر)، والسالون Saloon هو اسم الحانة في تلك المناطق.

سيكون عليه أن يكبت قلقه، ويصارع نفسه حتى لا يمتثل لرأي الأغلبية، ويستسلم لضغط الجماعة؛ سيؤدي دائماً غالياً ثمن تمسكه بشرابه المفضَّل. إنه يعلم، حتى قبل أن ينطق بطلبه، أنه سَيُسْخَر منه، وسيرى الضحك الكريه نفسه على الوجوه السَّافلة نفسها، لكنه يعلم كذلك أنه سينتفض ويدافع عن حقوقه في شراب الحليب بقوة قبضتيه.

أكيد أنه لا يريد أن يُضيعَ روحَه، حافزه الحميمي. إنه يستبسل في حماية طفولته؛ وإنقاذها. سيظل دائماً ذلك الطفل الصغير ذا العينين الزرقاوين الذي، من نافذته فوق المدرسة كان يتتبع حركات التلاميذ الهوجاء وهو يشرب قنينته من الحليب.

ذات يوم بعد الظهر، ذهب عبد الله لزيارة والدته. كان يحسُّ نفسه مرهقاً، مُحْبَطاً. حدستْ ذلك من أوَّل نظرة، لكنها كانت منذ أمد بعيد قد سلَّمت بواقع أنه لا يبوح لها بشيء. تحدثا برخاوة عن هذا وذاك من الأمور. كان ذهن عبد الله شارداً، وقد استبدَّ به همٌّ لم يكن يتذكر بلاتدقيق سببه، لكن كان يمنعه من أن يفكر في شيء آخر غير ذاته. فجأة، لاحظ على اللحاف قصة مرسومة، كيوي[4]، قد نسيتها، أو هجرتها يَدٌ مجهولة. على الغلاف، يصارع بليلك لوروك المقدام، وسكينه في يده، دُبّاً أسود في منظر غابوي. نهضت زهور، دون شك لتعدَّ الشاي، وربما أيضاً، لمعرفتها بشغف ابنها الخالص بالصُّوَر، تعلم أن حضورها إلى جانبه قد صار لفترة طويلة بدون جدوى.

كان عبد الله مندهشاً تماماً وهو يرى أن كيوي، الذي كان يقرأه قبل ثلاثين عاماً مضت، لا يزال يَصْدُرُ؛ شرع يقرأ بالمتعة نفسها، والاحتدام نفسه كما في زمن مضى. سمع في غير وضوح والدته في المطبخ تُحَرِّك كؤوساً وملاعق، ثم أحسَّ بها تقترب وتضع كأساً من الشاي أمامه؛ بدا له بعد ذلك أنها عادت إلى مكانها تطوي الغسيل. لم تعد في تلك اللحظة سوى شبح أدنى في حقيقته من الأصدقاء الثلاثة الذين كانوا يكافحون من أجل استقلال المستعمرات الأمريكية: بليك لوروك في الثلاثين، رودي (الثامنة؟ العاشرة؟) والبروفسور أوكلتيس في الخمسين. مائلاً بجنبه، مُشيحاً عن والدته التي كانت تواصل، متكتِّمة، طَيَّ الغسيل، كان عبد الله ينكص إلىَ مرحلة الطفولة. صار من جديد، وهو يقرأ، فتى في العاشرة، أصمّ أعمى عن العالم المحيط به. إنه يهمل والدته، مفضلاً عليها كائنات من ورق.

4) كيوي Kiwi قصص مرسومة بالفرنسية، وبليك لوروك Blek le Roc هو بطلها، ورودي Roddy والبروفسور أوكلتيس Occultis مرافقاه الدائمان، وجميعهم يكافحون ضد الأنجليز في المستعمرات الأميركية، إبان الثورة الأمريكية.

إحساس قديم بالذنب : كان، وهو صبي، يقضي معظم وقته في النظر إلى الصُّوَر، بدل أن ينجز فروضه.

لما أغلق عبد الله كيوي، رفع قامته. قراءة قصة مرسومة، هو الانكفاء، والانجذاب نحو الأسفل، الاستغراق والمجازفة بالاختفاء إلى الأبد في ماء غدير مسحور. استعاد اتصاله بالواقع، والتفت نحو أمه؛ بدت له متعبة، شائخة. كانت قد احتفظت على الدوام بطَلْعَة هادئة وتبدو متعالية على كل تقلُّبات الحياة. لكن ما مدى علمه بذلك؟ أية أحلام، أية آمال كان عليها التخلّي عنها؟ بأي ثمن من الجهد والصراع قد ظفرت بذلك الهدوء، وذلك الاعتدال في المزاج؟ كانت لا تدري أن الأطباء حكموا عليها بالموت. «ستة أشهر، عام، عامان ربما...».

أحسَّت بنظرته عليها، فشرعت تتكلم عن تفاهات حتى لا تتصدَّى لما هو جوهري : الزمن المنقضي، الموت المترصِّد، هشاشة هذه اللحظة حيث بَقِيَا في صمت يائس. فكر عبد الله في بليك وردي وأوكلتيس، البَهِجَيْن، المُتطَلِّقَينَ، دون أسرار، وقد استغرقوا بكلِّيتهم في الفعل المباشر، وبغتة لاَحظ أنَهم لم يهرموا، لا سلطان مطلقاً للزمن عليهم. انقضت ثلاثون سنة، ولهم دائماً السنُّ نفسه، والوجه نفسه، والجسد نفسه. إن عالمهم، رغم اضطراب السطح، يظَلَ جامداً ساكناً. كانوا، وهم أسرى للحظة من تاريخ الولايات المتحدة، عاجزين أن يتطوَّروا، كانوا سلفاً ما سيكونون عليه أبداً، بالهيئة نفسها، والمزاج نفسه، والمغامرة نفسها. كانوا مع قَنَّاصي الغابات «الوطنيين»، سيخوضون معركة لا هوادة فيها ضد السُّترات الحمراء، الأنجليز (الذين يسمون أيضاً، دون خشية من الحشو، سرطانات البحر الحمراء). كان مبدعهم قد شاخ أثناء ذلك، وسيموت ذات يوم، لكن لم يكن يوجد أيُّ سبب لكي ينقطعوا، هم، عن الوجود. سيظلُّون دائماً أوفياء لسنهم، الثابت نهائياً، وسيكافحون دائماً من أجل استقلال المستعمرات الأمريكية، الذي لن يتحقَّق أبداً.

سيحتفظون كذلك باللِّباس نفسه. في تَنْتَانْ والبِّيكَارُوس[5]، الألبوم الأخير من السلسلة، يلبس تنتان بنطلوناً مستقيماً بدل بنطلون الغولف الشهير، الجوهري في هذه الشخصية بقدر ماهي جوهرية طُرَّةُ شعره. وهو أيضاً أكبر سناً، من الممكن تحديد عمره، في حين أنه في الألبومات السالفة لم يكن ممكناً بالضبط تحديد ما إذا كان طفلاً أو فتى. لما غيَّر البنطلون صار فجأة شاباً عصرياً، مندمجاً، ممتثلاً لموضة العصر. لم يظل حقاً تنتان، لقد فقد شطراً من روحه.

5) تنتان Tintin بطل سلسلة قصص مرسومة أبدعها منذ سنة 1929 الرسام البلجيكي هيرجي Hergé.

«اشرب حليبك» قالت زهور. حينئذ لاحظ عبد الله أن ما كان موضوعاً أمامه ليس كأس شاي، بل كأس حليب. أحسَّ في نفسه بشيء من الانفعال: والدته لم تحدس فحسب إرهاقه (الذي ما عاد سوى ذكرى)، بل أمدّته أيضاً بالعلاج، بالشراب المنعش، الحليب الدَّافئ المحلَّى. ذلك ما كان، دون شك، يبحث عنه ذلك اليوم، لما زارها، لكنه في تلك اللحظة رفض الاعتراف بذلك: حشمةً أو تجلداً باطلاً.

صُورَةُ النَبيِّ

ذات صباح، أحدث صندوقٌ خشبيٌّ موضوع على طاولة صغيرة إثارة عظيمة لدى أطفال الدرب. يمكن بأداء فلس أو فلسين، النظرإلى ما بداخله عبر فتحة. حينئذ ترى صورة، ثم أخرى سرعان ما تحلُّ محلها ثالثة. تتوالى هكذا نحو عشر صور، يحركُها خيط يجرُّه صاحب الصندوق، رجل كان يُدخِّن في هدوء، غير مكترث بالضوضاء التي أوجدها حضوره. لم أحتفظ من الفرجة بشيء، كانت الصُّوَر تمر سريعاً، سريعاً جداً، قبل أن أتمكَّن من تثبيت حدودها. عالم ملوَّن سحريٌّ، كان يتهرَّب، جمال مفقود في اللحظة ذاتها التي يتراءى فيها.

لم أكن تقريباً قد رأيت صوراً أبداً، ماعدا صورتي في المرآة. لم يكن على حيطان البيت صورة فوتوغرافية ولا صورة من أي نوع. حيطان بيضاء، باردة، ملساء، على واحد منها فقط تخطيط لآية قرآنية «الرحمن على العرش استوى»، آية ملتبسة كانت رغم دقائق التأويلات الهادفة إلى تجريدها من كل طابع تشبيهي، **تصنع صورة** (احتاج المتكلمون العرب إلى قرون عديدة لمحاربة نزعة إسناد صورة بشرية إلى الله).

فقط حين تعلّمت القراءة صار بمقدوري فَكّ رموز الصُّوَر.

كانت توحد منها صُوَرٌ، باهرة، تُباع غير بعيد عن المسجد الكبير. كل واحدة تروي حكاية أو لحظة أساسية في حكاية ذات موضوع ديني. كانت فيها لعلّي بن أبي طالب، الخليفة الرابع، قيمة خاصة. كان يُرى على واحدة منها، جالساً، وسيفه على ركبتيه، يحيط به ابناه الحسن والحسين؛ قريباً منهم أسد جاثم. وفي ثانية، كان على فرسه، يواجه مشركاً قد شطره بضربة من سيفه إلى شطرين، من الرأس حتى البطن. على ثالثة، يرفع خَصْمَهُ، الذي لا يزال حيّاً، سيفه بيد، وبالأخرى ساقه اليسرى التي قد فقدها يسيل منها خيط من الدم؛ كان يبدو كأنه ينظر إلى المتفرِّج خارج الصورة ويُشْهِدُه على فظاعة ألمه. على أخرى، كنت أتبيَّن أنبياء،

نوح على فُلْكه مع معرض وحوشه كاملا؛ سليمان بين خدمه ومنهم الجن الذين يمكن التعرف عليهم من مظهرهم المشاكس وعَتَادهم من أذناب وحوافر وقرون. إبراهيم بلحية غريبة تبلغ حتى ركبتيه، يوشك أن يذبح ابنه المعصوب العينين، لكن الملاك كان قد حضر، يجر كبش الفداء (من الغريب أن للملاك شعراً طويلاً، ، وثديين، وملامح أنثوية). تحت الشجرة التي تَلَوَّى حولها الشيطان في شكل حَيَّة، ينظر آدم إلى حواء التي تُصغي، منحنية قليلاً إلى الشريك الخبيث الذي يتدلّى بخطورة لسانُه المشقوقُ.

صُوَر تحضُّ على التقوى، تُمَجِّد العقيدة وشخصيات الماضي النموذجية، مقابل انتهاك محرَّم التمثيل بالصورة. غير أن حَدّاً كان يُحترم: لم يكن نبيٌّ الإسلام مرسوماً على أيٍّ منها. إنه سرد وقول، لا وجه. ومع ذلك فقد ادَّعى كثيرون رؤيته في المنام (بأية ملامح؟).

في كتاب للقراءة للقسم المتوسط الابتدائي، وضعه مُعَلِّمون فرنسيون لتلاميذ مغاربة، كان يوجد نص يروي هجرة النبي من مكة إلى المدينة. كنت شديد التأثر منْ أنَّ غير المسلمين يعرفون الهجرة، اللحظة المؤسِّسة للإسلام، والعلامة البدئية للتاريخ الجديد. إن مسيحيين قد اعترفوا بالحدث وتقبلوه، وفي سذاجتي، ضاعف من تأثري أنني لم أكن أتصوَّر أنّ فصلاً من حياة المسيح يمكن أن يظهر في كتاب القراءة العربية.

كان النص مرفوقاً بصورة. في الخلفية، كانْ يرى فرسان يكبحون بالأعنة خيولهم المضطرمة للانطلاق؛ إنهم المشركون، المندفعون في الصحراء لمطاردة النبي. لاشك أن الخيول أحسَّت بحضور بشريّ، وبالفعل، في مقدّمة الصورة، كان رجل يَتَخَفَّى وراء صخرة. كان يلبس عمامة، وجلابية بمربعات، ويتوشح شكارة مسطحة. لحْية عقدية تزين وجهه الذي لا يُرى منه إلا الجانب الأيسر. لا شكَّ في ذلك، إنه النبي.

كان ذلك من راسم الصورة جسارة مُتهوِّرة لم يكن يبدو أنه أدرك مداها، إلا إذا كان قد حاول، وهو يعلم أنه يتوجَّه إلى تلامذة محدودي الأفق، زعزعة مُحَرَّم لم يكن يرى له مبرراً. وكان يمكنه، فضلاً عن ذلك، الاستناد إلى منمنمات مخطوط تركي، بافتراض معرفته بها، تُصَوِّر الإسراء والمعراج، منمنمات تمثل النبي جائلاً في شواسع السماء على ظهر البراق، وأيضاً في المراحل المختلفة لاكتشافه العالم الأخروي. وإذا كان الرسام التركي قد منح النبي الملامح المألوفة في تراثه التشكيلي، فإن راسم صورة الكتاب المدرسي قد أعاره مظهر فلاَّح مغربي، وربما كان ذلك أشدَّ

ما أربكني، بسبب ما تربَّيت عليه أنا ورفاقي من احتقار سكَّان المدن التقليدي لسكان البوادي.

لكن راسم الصورة ما كان له أيُّ سبب لازدراء الفلاَّحين. لابدَّ أن البادية كانت تعني له الحرية، واللامتوقع، والمغامرة. قد يكون درَّس في قرية نائية في الجبل وقد يكون شاطر حياة الرعاة والفلاحين وشرب الشاي المُحَلَّى جيداً، وأكل الكسكس بالسمن الحايل، ورحل على ظهر بغل، ورطن بكلمات أمازيغية أو عربية، قد يكون تمرن - بعذاب لذيذ - على الجلوس متربعاً. ماذا كان يمكنه أن يصنع في رسومه إن لم يكن تصوير ما يراه حوله؟ إن الصورة، بتدقيق النظر، ورغم استحضارها لفصل من سيرة النبي، تكشف عن مُتَخَيَّل الرسام في كل تفصيل من تفاصيل المشهد الممثل. إنه، في غياب نموذج تشكيلي عربي كان سَيُفَضِّلُ الاستلهام منه، قد أسند إلى النبي المظهر المثالي لرجل بدوي. وبدلاً عن اللحية البطركية، العاتية، الملهمة لأنبياء التوراة، كان من نصيب محمد لحية عقدية لطيفة التشذيب وفي حاصل الأمر، يبدو كشخصية أنيقة متميزة.

لكن هل هي مصادفة إن كان راسم الصورة قد اختار أن يمثله لحظة كان يتخفى؟ كان يختلس النظر، وهو مقرفص وراء الصخرة، إلى مطارديه وهم لا يرونه، لضلالهم في متاهة الصحراء والشرك. لم يكن يرقبهم إلا بعين واحدة، تماماً بالقدر الذي يكفيه ليتأكد من أنهم لم يكتشفوه. وهكذا فالصورة هي المكان حيث العيون تتهرَّب من بعضها، والنظرات تتجنَّب بعضها. حيث لا مواجهة، ولا لقاء حقيقي. المشركون لا ينظرون إلى الموضع حيث يوجد مَنْ يطاردونه. أما القارئ، فهو لا يميز جميع ملامح النبي المرسوم فقط جانبياً. والحاصل أن كل شيء يتم كما لو كان راسم الصورة، وهو يحجب النبي نصف حجاب، مقصياً نفسه، ومقصياً القارئ عن المعاينة وجهاً لوجه، يحاول تحقيق تسوية مع مُحَرَّم التصوير.

في الفصل، لم يحصل نقاش حول هذه الصورة، لم يقرأ مسيو أندي النصَّ أو يشرحه، معتبراً دون شك أنَّ من غير اللائق التصدِّي لنقطة تمسُّ عقيدةً وتراثاً كانا غريبين عنه. وبهذا القرار، وعلى طريقته، فقد حظر، هو أيضاً، صورة النبي. لم يبد على التلاميذ أنهم لاحظوها؛ لم يروها أو على الأقل لم يتكلموا عنها أبداً. كان ذلك موضوعاً حراماً.

وجدت نفسي مع سرٍّ يبهظني. جدي ما عاد موجوداً هنا ليصغي إلى أسراري، ثم إنه كان سيستر وجهه أمام الصورة المُدَنَّسة، وفي سخطه العاجز سيستشعر ارتياحاً مريراً «قلت لكم مدرسة الفرنسيين ما يمكن تعلم إلا الكفر ما

سمعني أحد، وهاهي النتيجة». اتجهت، كملاذ أخير، إلى جدتي. وككل المرات التي كان لابدَّ لها أن تنظر إلى الصورة، قرنت إبهامها وسبابتها، ثم ألصقت هذا المونوكل المرتجل بعينها اليمنى. في صمت تفحَّصت الصورة طويلاً، لكن من المؤكد أنها لم تر شيئاً، أو رأت شيئاً آخر تماماً.

بنتُ أخ دُونْ كيخُوطي

كان أولاد العم، بعدَ زيارتهم الأسبوعية، ينسون أحياناً كتبهم، روايات مزينة بالصُّوَر كان عبد الله يتصفَّحها، دون أن يستطيع قراءتها. كان يتهجَّى كلمات، وجملاً، لكن لا يتبيَّن له منها أيُّ معنى، وتظل الصُّوَر خرساء، نائية، كما لو كانت آسفة لعجزها أن توصل إليه رسالة كانت تبدو عاجلة، حاسمة. كانت تَشُلُّه خَشْية مُبْهَمَة: يحسُّ بأن القراءة ستبوح له بأسرار رهيبة أو ستمنحه استحقاقاً لم يكن جديراً به. هذا الانكباح البَدَني، كثيرون لا يتخطَّونه. يتلقّون تعليماً متيناً، ويُصْبحون أُطُراً ذات كفاءة، ويُحرِّرون تقارير عالية الدقة، ويحذقون تناول الأفكار، لكنهم يظلون عاجزين عن قراءة نص أدبي، أو بالأحرى لا يجسرون على فعل ذلك. صوتٌ آمرٌ يحظُر عليهم أن يفتحوا الكتب، يطيعونه طوال حياتهم. آنئذ تعتبر رواية أو ديوان شعر شيئاً يكاد يكون سحرياً، ينطوي على معرفة باطنية ممتنعة عن الغرباء عنها. يتأصَّل هذا الموقف دون شك في الرهبة التي يوحي بها الكتاب المدرسي، المدروس بتبجيل تحت إشراف مُعَلِّم مطلق القدرة، مُفَسِّر مأذون، ووسيط مُؤَهَّل لنقل المعنى (لم يكن شوقي مخطئاً حين شبَّهه برسول) يُخْشَى، خارج وساطته، من فهم مغلوط للنص، وانزلاق نحو البدْعة.

حرب النار[1] كانت أوّل رواية تقع بين يَدي عبد الله. مجلَّد ضخم بغلاف أحمر من الورق المقوَّى ورسوم بالأسود والأبيض: رجال ونساء عراة تقريباً، أسد يفغر شدقاً هائلاً، فيل عملاق (هو في الحقيقة ماموث) يمس بطرف خرطوم رجلاً خافض الرأس، اسمه نُوَاه، لكن لا صلة له بنوح. صور كابوسية، تسمح باستشفاف حكاية، يزيد من رعبها أن لا اتساق يُسْتَخْلَصُ منْ تَوَاليها. لم يكن عبد الله أوفر حظاً مع الأمير والفقير[2]، رغم أنها كانت جميلة التزين بصور ملونة: كوخ، قصر، فلاَّحون في هيئة بائسة، رجال ونساء بلباس فاخر، وعلى الخصوص

---

1) حرب النار la guerre du feu (1911) رواية للكاتب الفرنسي جوزيف هنري روسني Rosny (1856-1940)؛ وأحداث الرواية تجري في عصر ما قبل التاريخ أثناء اكتشاف الإنسان للنار.

2) **الأمير والفقير** **Le prince et le pauvre**، رواية للكاتب مارك توين.

طفلان يتشابهان ولا يتمايزان إلا بطريقة لباسهما. كانت الكلمات ترفض أن تكشف له عن العالم العجيب الذي يخمنه وراءها. كانت تقام في القصر حفلة عظيمة لم يُدْعَ إليها، يظلّ في الخارج، عيناه مُسَمَّرتان على البَّوابة الضخمة التي تنفلت منها دفقات من الموسيقى، وأشذاء زكية وضحكات. كان يعتقد أنه لن يكون أبداً ضمن الصفوة، الذين ينزلون من عرباتهم، ويتمشّون نحو الأفراح بين صفَّين من الخدم بكسوتهم الرسمية ينحنون لهم حين مرورهم. كان يحس نفسه في منتهى الحزن؛ تلك كانت الفترة التي أصابه فيها اليأس من تعلّم السباحة، وكان يسقط أثناءها بشكل يدعو للرثاء كلما حاول ركوب درّاجة.

لكنه استطاع، ذات يوم، أنْ يَلِجَ المسكن المحظور، من باب صغير مُوَارَب، باب القصص المرسومة كيوي، رُودْيُو. أية متعة! قارة جديدة كانت تتكشَّف لعينيه الداهشتين. كان، مثل كولمب صغير، تطأ قدمه أرضاً يزيد من نعيمها أنها لم تكن موعودة.

متعة خارقة، كان يلازمها مع ذلك قلق: إن القارئ، طوال الحكاية، منجذب نحو البقية، مثلاً عواقب عراك، حَلٌّ لغز. لكن هذا الفضول المحمول يسوق حتماً نحو نهاية السرد. نهاية مرغوبة بقدر ماهي مرهوبة، إذ بإعادتها للنظام المشوَّش، وبإرجاعها الأمور إلى نصابها، تجعل القارئ يصطدم بذاته، ويلفي نفسه من جديد في عالمه المألوف، المبتذل والمنحط بالضرورة مقارنةً بالعالم البطولَي الذي اختفى. «نهاية الحلقة».

لكن الأفظع هو أحياناً اكتشاف أن الأوراق الأخيرة قد انتزعتها يد مُدَنِّسة (إذا نقصت ورقات في البداية، فليس ذلك بالأمر الخطير، لأن الإطناب يسمح بإعادة تشكيلها)، أو، وهو تقريباً نفس الشيء، حين تسقط «يُتْبَع» القاتلة على السرد كشفرة مقصلة؛ وذلك طبعاً لحظة أقصى التوتر، لما يكون البطل في وضع محفوف بالمخاطر، مستقتلاً بعزيمة اليأس ضد أعداء يفوقونه عدداً. «يُتْبَع»: إنه وعد هو، في الحقيقة، ترهيب وتهديد. القارئ، بواسطة هذه العبارة، يُطْرَد باعتباطية وسفالة من عالم كان مندمجاً فيه تماماً. تُعَاقِبُه، دون أن يكون قد ارتكب خطأ، سلطة مجهولة لا مردَّ لأحكامها. إنه القارئ، لا البطل (القادر، على أي حال، على إنقاذ نفسه بنفسه) مَنْ يُوجَد في وضع يائس.

في عالم القصة المرسومة (وفي رواية المغامرات)، يكون ردُّ الفعل الأكثر فورية هو التَّمَتْرُس، الاحتماء والاستتار داخل قلعة، أو وراء جذع شجرة، أو فوق أي مرتفع، أو بتجميع العربات بشكل دائرة. يجري الفعل في غابات شاسعة، أو

صحاري، أو في براري لا محدودة، لكن الفاعلين، بدل أن يحتلّ كل واحد منهم حصّة من المكان، فإنهم يقصدون جميعاً النقطة ذاتها، وآنئذ لا مفرّ من المجابهة، المأساة هي التقاء البشر. وبعد المذبحة، ينفصل الذين بقوا على قيد الحياة، وينتشرون على وجه الأرض مثل البشر الأولين بعد كارثة بابل.

العثور على ملجأ هو أيضاً رد فعل القارئ الذي يغوص في أعماق البيت، يصعد إلى السطح أو يندس في السرير (الذي شبهه مؤلّفٌ تشبيهاً موفقاً بجزيرة[3]). لكنه، برغم احترازاته، يعودُ العالَم الذي كان قد ألغاه لِيُذكِّره بنفسه ولِيُرهقه؛ عليه باستمرار أن يهجر أبطاله الأعزاء ليفتح الباب للزوّار، ويتكلف باقتناء الحاجات، ويأكل، وخصوصاً ينجز فروضه، ويحفظ دروسه. يصغى في المدرسة بشرود إلى المعلم، تائه الذهن في سهول وغابات أمريكا حيث الهنود الحمر والمستوطنون البيض في مجابهة لا تتوقف. يبدأ القلق يساور والدته (القراءة تضعف البصر، والجسم، وتُشَوِّشُ الفهم). يأخذ والده بالتشكّك في الرابط بين قراءة الصُّوَر ومهنة الطب المستقبلة؛ إنه لا يقول شيئاً، لكن نظراته غير الراضية تنبئ بأنه يبحث عن ذريعة للتدخل. والذريعة يُقَدِّمها له بيان النتائج المدرسية بنقط كارثية، ما عدا في مادة الإملاء؛ آنئذ يستبدّ به غضب عات ويمنع على ابنه منعاً باتاً أن يقرأ قصصاً مرسومة.

الكتب قد تقتل، وقد تدفع أيضاً إلى الجنون، ذلك ما لم يكفّ الأدب زماناً قبل سرفنتيس[4]، عن الجهر به. الكتب شريرة، لكن المفارقة أن هذه الملاحظة تحتاج للتلفظ بها إلى سَنَد من كتاب آخر تُفْتَرَضُ فيه البراءة أو الحياد.

الخطر آت ليس فحسب مع روايات الفروسية، بل من كلّ الروايات مهما كان النوع الذي تنتسب إليه. يُضطر دون كيخوطي إلى إيقاف مهنته كفارس جوّال مدة سنة، فيخطط ليحيا حياة الرعاة المثالية، أي أن يطابق فعله وفقاً لقوانين الرواية الرعوية. وهكذا حين تزول الحظوة عن نوع، يحل محلّه على الفور نوع آخر. على فراش الموت، يستردُّ دون كيخوطي عقله، لكن ليقول على الفور: «لست آسف إلا على شيء واحد، هو أن زوال الغشاوة عني جاء متأخراً بحيث لن أستطيع تعويض الزمن الضائع بقراءة كتب أخرى تكون نور الروح». أية كتب؟ لا شك أنها كتب هداية دينية تتناول حياة القديسين وأعمالهم. إن تغيير ما بالنفس، والتوبة، تعني بالضرورة عودة السقوط في شكل آخر من الجنون، وفي محاكاة جديدة: يرغب دون كيخوطي في الانعزال بمكان قفر والعيش عيشة الناسكين، إنه يَصْبُو إلى

---

3) توجد في الفرنسية علاقة جناس قلب بين lit (سرير) وîle (جزيرة).

4) سرفنتس Cervantès (1547-1616) كاتب إسباني، مؤلف **دون كيخوطي**(1605).

القداسة. وحده الموت سيمنعه عن أن يخوض هذا الدرب الجديد المعتمد، كسابقه، على الأدب. من المعلوم أن القديسة تبريزا الآبلية[5] كانت قد ألّفت رواية فروسية قبل أن تتحول إلى التصوف. يقول الأب ريبيرا، كاتب سيرتها، إن نزوعها قد تولد مع قراءتها للحكايات المناقبية: «تحمس قلب الفتاة تريزا لحكايات عذابات الشهداء وموتهم... وسرعان ما بدأت ترغب في الموت مثلهم لتظفر بالإكليل الذي نالوه. بلغ من احتدام الرغبة أنها في النهاية حملت معها بعض الزاد، وهجرت صحبة أخيها، البيت الأبوي، وكلاهما عازم على قصد المغاربة، حيث سَيُضْرَبُ عنقهما حباً في المسيح». دونيا تريزا، القديس كيخوطي.

أينبغي إحراق الكتب؟ نعم؛ تجيب دون تردد ابنة أخ الهيدالغو[6]، التي يحفزها حقد شرس ضد الروايات التي أفسدت عقل عمّها المحبوب. إنها تسعى، بتسليط عذاب النار عليها «كما يجري على الزنادقة»، إلى استئصال الداء. سَعْيٌ باطل: لقد قرأ دون كيخوطي كلَّ شيء؛ وأكثر من ذلك، لقد انتهى زمن القراءة بالنسبة له. ما يحاول الإبانة عنه، منذ خرجته الأولى، هو سعي فارس جوّال، إنه يريد تغيير العالم، وضياع كتبه لا يمكن بأي حال أن يحيد به عن تصميمه. الضرر حصل وابنة الأخ تعلم ذلك. وإذا كانت تَسْتَشْرِس ضد الكتب إلى هذا الحد، وإذا كانت تحرِّض الخوري على تدميرها، فذلك لأنها تفترض أن لتلك الكتب قدرة شريرة تعمل عملها حتى حين لا تُقْرأ. إنها مسكونة بشياطين فظيعة، وسحرة معتدين يُعكِّرون سلام البيت ويُشكّلون تهديداً متواصلاً.

يصنع الخوري إذن، يعاونه الحلاق، محرقة من كتب دون كيخوطي. لكن الغريب أنه ينقذ بعضها من النار، ومنها أماديس دي غول[7]، ويحكم عليها فقط بالحبس في بئر جافة. إنه يبدو أقل تشدداً من ابنة الأخ التي لا تريد الإبقاء على واحدة منها، فهو في الواقع لا يستنكر إلا الروايات التي تبدو له رديئة أدبياً. يمارس رقابته بصفة ناقد أدبي، وهَاوٍ للكتب. بعبارة أخرى، فقد قرأ جميع روايات الفروسية، وجميع الروايات الرَّعوية، تماماً مثل دون كيخوطي، وليس بمأمن من انتشار دائها. ولا تنجو الشخصيات الأخرى من العدوى المحاكاتية، بدءاً بصاحب الفندق العليم بمراسيم الفروسية، فيؤدي على الوجه الأكمل دور سيد القصر ويُرَسِّم دون كيخوطي فارساً. وكاهن طليطلة، رغم تسفيهه للروايات، يكتب واحدة.

---

5) القديسة تيريزا الآبلية Sainte Thérèse d'Avila (1515-1582) راهبة ومتصوفة إسبانية من مدينة آبلة.
6) هيدالغو Hidalgo تعني بالإسبانية النبيل وهو لقب لطبقة النبلاء.
7) أماديس دي غول Amadis de Gaule (1508) رواية للكاتب الإسباني مونتالفو Montalvo (القرن الخامس عشر).

ومارسيلا الجميلة الثرية «تجول في ثياب راعية عبر المروج»، وحامل الباكالوريا شمشون كراسكو يتنكر في هيئة فارس المرايا وفارس القمر الأبيض، وسانشو بانسا بتسليم «جزيرته» ويتولى حكمها. جميع الذين يحيطون بدون كيخوطي لا همَّ لهم إلا السعي وراءه، والدخول في لعبته، والتنكر بغير هويتهم، إلى حدّ أن القارئ يسائل نفسه أحياناً إن لم يكونوا أشدَّ جنوناً من الفارس الحزين الطلعة. إنهم كلهم، وبدرجات متفاوتة، لديهم ميل لأن يسلكوا سلوك دون كيخوطي. كلهم ما عدا بنت الأخ ...

كان عبد الله، وقد انفطم عن القصص المرسومة، بالغ التعاسة. لكنه اكتسب عادة القراءة؛ فتح حرب النارفاكتشف، لدهشته العظمى، أنه صار قادراً على متابعة المغامرات الروائية في أدق تفاصيلها. قرأ جزيرة الكنز، ومغامرات آرثر كَوردن بيم، والمصيدة الذهبية، والبراري، وموبي ديك، ومتمردو الباونتي[8]. لفرط ما قرأ من الروايات البحرية، تَعَلَّمَ السباحة.

ولما كان الأمر في الغالب يتعلّق بروايات مزينة بالصُّوَر، كان يغريه إيقاف القراءة والنظر إلى الصُّوَر، لكنه لو فعل ذلك سيعرف سلفاً مصير الشخصيات، فكان يحس بأنه يغشُّ ويتحول إلى مُتَلَصِّص بالنظر. كان يغريه أيضاً، لما تكون الرواية خالية من أي صورة، أن يتخطّى صفحات وفصولاً ليعرف مصير البطل، ويطمئن إلى أنه لم يمت، وأفلت من أعدائه، أو من الذئاب الجائعة، أو من انهيار جرف، أو غرق، أو من العطش والجوع. فضلاً عن أن عنوان الفصول غالباً ما يكون كاشفاً عن خاتمة مغامرة من المغامرات. الفصل الأخير من رواية لجول فيرن[9] يحمل عنوان: «نَجَوْنا!».

سريعاً جداً أدرك أن الرواية نوع ملتبس، بل ماكر، وأنه، من وجهة النظر هذه، مختلف جوهرياً عن القصة المرسومة ذات الأسلوب النشيط، المرح، المتفائل الذي لا يخدع أبداً أو نادراً. هذا الاختلاف لا يلاحظ في روايات جيمس أوليفر كيروود الذي بلغ حبه لشخصياته أن تجنب أن يصيبهم بأي محنة مأساوية. يحدث لهم أن يتيهوا أثناء تطوافهم في الشمال القطبي، لكنهم ينتهون عاجلاً أو آجلاً

---

8) **جزيرة الكنز** L'île au trésor (1882) رواية للكاتب الاسكتلندي روبير ستفنسون (1850-1894)، **مغامرات آرثر كوردون بيم** Les aventures d'Arthur Gordon Pym(1838)، رواية للكاتب الأمريكي إدكار آلن بو (1809-1849)، **المصيدة اللهبية** Le piège d'or رواية للروائي الأمريكي كيروود curwood (1878-1927)؛ **البراري** La prairie (1827) رواية للكاتب الأمريكي فينيمور كوبر (1789-1851)؛ **موبي ديك** Moby Dick (1851) للروائي الأمريكي هيرمان ميلفيل (1819-1891)؛ **متمردو البارونتي** Les révoltés du Bounty (1831) رواية للكاتب الأنجليزي جون بارو John Barrow (1764-1848).

9) جول فيرن Jules Verne (1828-1905) روائي فرنسي.

بالعثور على طريقهم. وإذا ما أصيبوا بجرح، فلن يكون ذلك سوى خدش، ولا تبلغ الرصاصة إلى العظم؛ وجبة جيدة، وليلة من النوم وهاهم قد شفوا، وتخلصوا من انفعالاتهم. يسهر عليهم كيروود مثل أب عطوف، وحين يبدو أن كل شيء قد ضاع، فهو حاضر دائماً لإنقاذهم، وأيضاً ليطمئن القارئ الذي كان ينزعج لغير ما سبب حقيقي. هذه ليست حال روايات أخرى حيث إمكان انقلاب فظيع غير مُسْتَبْعَد. يتورَّط پيم في مغامرة مرعبة تنتهي على نحو بائس أمام سور من الجليد، ويعرفُ القبطان آخاب وبحارته نهاية قيامية. توجد في جزيرة الكنز من الفظاعات تقريباً بمقدار ماهو موجود في مغامرات آرثر غوردن پيم، لكن يوجد اختلاف هائل في الأسلوب مثلاً بين المشهد حيث جيم، حيث پيم المختبئ في قاع السفينة، يضطر لمواجهة كلبه الذي أصيب بالسُّعَار. أصدقاء جيم ينجون، وأصدقاء پيم يموتون الواحد بعد الآخر. يبدو إدكار آلن پو كإله عديم الرحمة، غير مكترث بالألم، يعامل على التساوي شخصياته، الخيرة منها أو الشريرة، ممتنعاً عن التدخل في شؤونها. إنها مع ذلك مخلوقاته، يستطيع تعديل مصيرها، وتغيير مجرى الأحداث، لكنه يظل جامداً، عديم التأثر، لا جدوى منه في حاصل الأمر، كما لو كان عاجزاً أمام العالم الذي كان قد أبدعه.

كان عبد الله، كلما أغفل مقطعاً، يشعر أن سلطة لا مرئية تراقبه وتستهجن خداعه. إنه، بانتهاكه للنسق الخَطِّي، وبتفضيله لقراءة وحشية، فوضوية، كان يبدو غير جدير بالثقة التي وضعها فيه المؤلف، أو بالتحديد (مفهوم المؤلف كان غائماً جداً في ذهنه) الكتَاب. وكان للتكفير عن ذنبه، ما أن يشبع فضوله، حتى يعود ويقرأ الصفحات التي تخطاها بطيش. لم تكن التسوية بين رغبته المنحرفة والإكراه الخَطِّي ترفع عنه التهمة حقاً: فهو الذي قررها، دون أن يأذن له النص بذلك. كان يسلك مسلك الجن الذين يقتربون بغير حق من السماء كي يعرفوا المستقبل المرصود للعالم وللبشر. والحال أن المستقبل لله وحده، وكل من يحاول التنقل إليه أو التطفل عليه، يرتكب فعل انتهاك لُمقَدَّس.

كم يرتاح القارئ حين يعلم أن القراءة الوحشية ممارسة معترف بها ومقننة! إن المعكوس مجموعة من الكلمات يمكن أن تُقرأ على السواء من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار دون مساس بالمعنى. كان الحريري يؤلف نصوصاً طويلة نسبياً يكون لها معنى إذا قُرئت من البداية إلى النهاية ومعنى آخر إذا قُرئت من النهاية إلى البداية. يمتدح مُنَظِّرون الشَّذْرَةَ، والنصَّ ذا المداخل المتعددة، والمعنى المتقطِّع، المتشظِّي، ويدعون إلى قراءة عكسية. إنهم يؤكدون أنه تكوين فكرة عن طريقه

تأليف رواية من الروايات، ينبغي اعتبار الفصل الأخير، ثم ما قبل الأخير، وهكذا صُعُداً في الزمن (أي في النص) حتى بلوغ الفصل الأول.

«وكان هاري البادئ بالعمليات الحربية. هل كان ذلك سياسة، أو كان يرى أن هجوماً مفاجئاً وغير متوقع قد يحقق له بعض الامتياز. أو نتيجة لحنقه وحقده المتأصل على الهنود الحمر، ذلك ما تستحيل الإجابة عنه. ومهما يكن، فقد هاجم بعنف، ومن الوهلة الأولى انهزم كل شيء أمامه. أمسك بجسد أقرب هندي أحمر من قبيلة الهيرون إليه واقتلعه عن الأرض، ورمى به كالطفل إلى الماء. في نصف دقيقة تبعه آخران، أحدهما جرح جرحاً بليغاً حين سقط على أحد رفاقه الذين سبقوه».

في هذه اللحظة بالضبط، امتدَّتْ يَدٌ عاتية وصادرت الكتاب. صحا عبد الله واكتشف أنه أثناء قراءته هذا المقطع من رواية قاتل الأيائل لفينمور كوبر، كان والده قد جلس بجنبه تماماً. لقد ضُبطَ متلبساً بالجرم. صحيح أن والده لم يكن يقرأ الفرنسية، لكن المقطع المذكور كان مزيناً بصورة مُعَبِّرَة جداً، وما كان ينظر إليه محمد هو تلك الصُّورة المُورِّطة. رَدُّ فعل عنيف كان وشيكاً. عبد الله، الذي كانت بيانات نتائجه المدرسية دائماً كارثية، سيتلقى جهاراً وجهاً لوجه كل المطاعن المتراكمة ضد القصة المرسومة، والتي ستكون موجهة هذه المرة ضد الروايات. غير أن شيئاً من هذا لم يحصل. أعاد محمد الكتاب دون أن ينطق بكلمة.

طوال سنوات، كان عبد الله عاجزاً عن تفسير هذا التسامح المفاجئ. ضجر؟ استهانة؟ خيبة أمل؟ كلا. إن السبب كان شيئاً آخر تماماً. لم ينتزع والده الكتاب من يديه لإثبات خطئه، بل ببساطة لينظر إلى الصورة. اجتذبته صورة هاري يُلْقِي بهندي أحمر إلى الماء، ولابدَّ له من الكتاب بين يديه ليتمعَّن الصورة عن قرب، لحسابه الخاص. صار، وقد استسلم لفتنة الصورة، أعزل تماماً وما عاد يستطيع أن يسلك مسلك كاره الصورة أو الرقيب.

الغَدُ المُشْرِقُ بالأناشيد

انقلب كلُّ شيء لما جاءت تلك الفتاة التي كنا نحسبها ممرضة (دون شك لأنها انشغلت بصحتنا)، لكنها كانت بالأحرى مرشدة اجتماعية أو مفتشة، لزيارتنا في مخيَّم التصييف. في الحقيقة لم ينقلب شيء، ولم يحصل شيء كبير، تقريباً لا شيء، دفعة صغيرة. لم يتغيَّر وضعنا جوهرياً. لَمْ يكد.

لكن لنبدأ من البداية. على جدران فصلنا، كانت توجد صور تمثل مشاهد رعوية، الحرث، البذر، الحصاد، جني العنب، وتُرَى فيها خرفان، وأبقار، ودواجن، وأيضاً ثعلب وديك خرجا مباشرة من حكايات لافونتين. كان يُرى فيها كذلك كوخ كان كل واحد منا يحلم أن يكون ملاذه. وأيضاً في كتب القراءة عندنا، كان الموضوع يدور كثيراً حول غابات، وحطّابين، ورعاة، وأهْرَاء، وكل نصٍّ مرفوقٌ بصورة تمثل بالنسبة لنا، نحن المدينيين الصغار، ما وراء المدينة فضاء آخر متعذِّر المنال إلى الأبد. إلا إذا ذهبنا إلى مخيم التصييف. آنئذ سيكون لنا وَعْدٌ بالدخول إلى العالم الرائع لكتبنا المصوّرة؛ ستنفتح الصّورة، وتكتسب عمقاً، وتصير خشبة مسرح وتتلقّانا.

ذهبنا. طعام المخيم، القائم على المكرونة، والبطاطا المطحونة، والسّردين بالزيت، أعجبنا بجدتّه؛ غير أنه بعد يومين أو ثلاثة كان علينا التسليم بالواقع: الطعام غير كاف، كنا نموت جوعاً. هل الهواء الطلق هو الذي كان يجعلنا شَرِهين؟ أم الحسرة على طبيخ الأم؟ أو واقع الوجود وسط حشد من المخيِّمين الذين يستحيلون لحظة الأكل إلى ذئاب؟ يبقى أن الطعام كان يُشكِّل الموضوع الرئيسي لنقاشاتنا. كنا نتكلم عن ذلك مع عُرَفائنا الذين كانوا يُصغون إلينا بانتباه دون أن يقولوا شيئاً. لم يكونوا يتناولون الطعام مَعنا، بل مع المقتصد، على مائدة منفردة؛ لا بدَّ أنهم لم يكونوا شرهين، لأن صحونهم كانت تعود، ياللفضيحة، نصف مملوءة! أما المدير، فقد كان يتناول طعامه في بيته مع زوجته، الجميلة كما في الأحلام، وولديه، بثيابهما الفاخرة(لم يكونا يرتديان بذلتنا)، اللذين لا يخالطاننا أبداً. أصناف الطعام التي كان الطباخ يُقَدِّمها لهم لم يكن لها اسمٌ عندنا، فلم تكن مُشْتهاة، لكن الموز، والتفاح، وخصوصاً شرائح البطِّيخ والدلاّح، الطريّة، النديّة، كانت تُسْكِرُنا شهوةً وسط قيظ الظهيرة الماحق. كنا متوترين كالقطط والكلاب وهي ترى سَيِّدها يأكل وتنتظر يائسة سقوط قطعة على الأرض.

كنا نأكل قليلاً، لكننا بالمقابل كنا نغنِّي كثيراً. نقضي معظم وقتنا في الغناء. نغنِّي حين الاستيقاظ، قبل الفطور وبعده، نغني ونحن نقصد الغابة ثم أثناء العودة. نغني قبل الغداء وبعده. لا نغني أثناء القيلولة التي تمتد حتى الرابعة: كان يتوجَّب آنئذ الالتزام بالصمت التام، والنوم أو التظاهر بالنوم (كان عريفنا يتصفَّح لبضع دقائق مجلَّداً من أشعار ألفريد دي مُوسِّي[1]، ثم يستغرق في النوم). لكننا كنا نغني بعد القيلولة. وبعد ذلك أثناء ذهابنا إلى الغابة حيث كنا نلعب ألعابا معقَّدة (لم

1) ألفريد دي موسي Alfred de Musset (1810-1857)، شاعر فرنسي.

أحتفظ عنها بأيِّ ذكرى) تتخلَّلها، بالطبع، أناشيد؛ نغني في طريق العودة. ثم نشيداً آخر قبل العشاء، ودزينة في السهرة، وأخيراً نَذْهب لنرقد.

كنا سعداء؛ والبرهان على ذلك: كنا نغني. لا أحد يغني إلا حين يكون سعيداً. حقاً توجد أغنيات حزينة، حنينية، أليمة، تَسْتَدر الدموع؛ لكن أغنياتنا كانت بهيجة وتنضح بالسعادة والصحة. كنا نغني جمالَ الطبيعة وحيويتها، والزهور، والأشجار، والشلاَّلات، والجبال، والقمم. كنا نغني الفضيلة، والفضائل، والعمل، والتضامن والاتحاد الذي يصنع القوة، والعقل السليم في الجسم السليم. ولم نكن ننسى الفلاَّح في حقله، والبنَّاء أمام حائطه من الآجر، والنجَّار الذي كان، وهو مُغَطًّى بالنِّشارة، يغني (هو أيضاً). ثم، وعلى الخصوص (كدت أنساها) نغنّي الطيور؛ لأننا كنا طيوراً، خفيفة حرة، لا مبالية؛ كنا نتواصل بواسطة الأغنيات، تماماً مثل تلك الكائنات المجنَّحة أيُّ شيء أروع من التخلِّي عن النثر والاقتصار في التعبيرعلى الشِّعر؟ كان وجودنا مُقدَّساً بنعمة القصائد والموسيقى؛ وكانت نهاراتنا مُوَقَّعة بالأناشيد، التي يتغيَّر موضوعها بتغيُّر الساعات. في الصباح نغني للصباح، وفي الليل نغني لليل. لم نكن نغني لليل في الصباح ولا للصباح في الليل، سيكون ذلك بلبلةَ النظام الكوني. والحال أننا كنا في اتحاد عضوي مع الكون، وفي انسجام تام مع مجراه الذي نرافقه بخطاب كان الانعكاس الدقيق له. أو بالأحرى كان خطابنا من الحضور، والفخامة، والواقعية، بحيث أن الكون، بالنسبة لذلك الخطاب، كان يبدو لغواً. النهار يطلع والليل يهبط لنغنيهما. إذا لم يُغَنَّيا فما كانا ليوجَدا، كانا سيتلاشيان نهائياً. كانت لأناشيدنا من قوة الخلق ما يجعلها قادرة على الاستغناء عن الخليقة، لكن الخليقة كانت غير ممكنة التصور دون أغنياتنا.

في المساء تتجمَّع الطيور (براطل دون شك) على أغصان شجرة القصطل، وسط المخيم، وتغني مجتمعه. أكانت تؤدّي التحية لغروب الشمس؟ أم كانت تلك طريقتها في التهليل، في التعبير عن انتشائها بالحياة؟ أم كانت تبحث عن اتقاء رواعب الليل بتأكيد تضامنها؟ كانت حقاً حوالي المائة على الأغصان الوريقة، صانعةً موسيقى مُصمَّة، مُدَوِّخة. كان التنافس في مَنْ يكون أشدَّ غناءً وأعلى صوتاً من الآخرين. وَيْلٌ لمن لا يغني. وسط التوتر والعدوانية السائدتين، سيطرده أمثاله أو يمزقونه، لن ينال أنثى، وسيموت. كانت تراتبية شرسة، تُعَيِّنُ، على أغصان الشجرة، لكل برطال موقعه، ويلزمه، للحفاظ عليه، أن يبرهن للجماعة أنه يشارك بنشاط في الحفلة الموسيقية المسائية.

كان يروقنا أن نغني، كنا نغني كلما نتنفّس. بل إن بعضنا يبدي حماساً جديراً بالثناء: يشرعون في نشيد إذا ما نسي العريف، وهو مستغرق على الأرجح في تأمل بيت من أبيات موسّي، أن يدفعنا للغناء. كانوا يُذكِّرونه بواجبه وإذ ذاك نُغَنِّي كلُّنا.
هؤلاء مُتعصِّبون، سيغنُّون إلى آخر رمق؛ وفي كل مكان سيكونون في مخيم تصييف. في الاجتماعات الرسمية، سيكونون أول من يصفق فيضطر الآخرون لتقليدهم؛ سيكون حماسهم غامراً لدرجة أنهم سيصفِّقون حتى حين لا يكون موجب لذلك؛ تصفيقة، وستذيع فرحتهم بين الجميع.

وآخرون، لابدَّ من الاعتراف بذلك، لم يكن يروق لهم أن يغنوا. كانوا نادمين على مجيئهم ويحسبون كل صباح عددَ الأيام التي لا يزال عليهم قضاؤها في المخيم. تنقضي الأيام، بالنسبة لهم، بطيئة كريهة، لكنها عامرة بالأناشيد. كانوا، وقد أعياهم الأمر، يلجأون إلى حيلة: أثناء الغناء، كانوا يفتحون ويغلقون أفواههم، دون أدنى صوت. كانوا يَغُشُّون. لا يفعلون هذا دونما تأنيب ضمير: إنهم منحرفون، لا يشاركون الجوقة، والابتهاج العام. كان العريف يراقبهم بنظرة ارتياب: إنهم يفضحون أنفسهم بأنفسهم، فليس في أعينهم ذلك البريق الذي يُمَيِّز مَنْ يُغَنِّي حقاً. كان يقترب منهم خلسة، أو يضعهم تماماً في الصفِّ الأول لينزع عنهم كلَّ رغبة في التحايل. آنذاك يقبلون بتسوية: كانوا يغنّون بصوت خفيض، دون أن يُرهقوا أنفسهم. أحياناً يرفعون الصوت لإظهار نيتهم الطيبة، وليكون بإمكانهم بعد ذلك أن يخرقوا باطمئنان كامل قانون اللعبة.

هؤلاء المُنَغِّصُونَ على الفرح يختمون على مصيرهم في مخيم التصييف. في المدرسة سيصادفون موضوع الأناشيد في كتب القراءة وفي مواضيع الإنشاء. لا مانع في ذلك، سيكونون مُرَوَّضين جيداً. بفضل العرفاء تعلّموا، للمرة الأولى والأخيرة، الفجوة بين الفكر والخطاب، والانفصام الذي لا يلتئم بين الكينونة والظهور. تعلموا إظهار الفرح وهم تَعِسُون، والغناء وهم جائعون. تعلموا المناورة في منعطفات التقيَّة والكتمان، والسلوك بوجهين. لما سيكون عليهم تحرير موضوع إنشاء، سيعرفون ماذا ينتظر منهم المعلم. أينبغي التبكير في الاستيقاظ أم التأخير؟ سيفطنون للفخِّ فوراً، ويكتبون أنه يجب الاستيقاظ فجراً امتثالاً لنظام الطبيعة، وسيضيفون أنه يجب كذلك النوم باكراً، بذلك ينعم المرء بصحّة جيّدة، ويعمل جيداً، الخ... أتفضلون قراءة القصص المرسومة أو إنجاز فروضكم المدرسية؟ إنجاز فروضنا المدرسية بالتأكيد! فيما بعد سيستفظعون المخالطة والجمهور. سينفرون من الأسواق، والتجمعات، وحفلات تدشين المعارض الفنية. سيكونون على الدوام

مهذّبين، متحفظين، أوفياء لأصدقائهم، لكنهم سيكرهون كرة القدم (إلا إذا كان الأمر يهم الفريق الوطني : حينذاك يتساهلون بمتابعة المباراة في التلفزيون، لكن لا شيء بقادر على جعلهم يذهبون إلى الملعب). لن يُشاهَدوا كثيراً في المسجد : ستكون لهم، بسبب خجلهم ووجلهم، حياة روحية قوية، لكنهم سيفضِّلون الصلاة في البيت أو في سريرة قلبوهم. لن ينخرطوا في أي حزب ولن يخطبوا في الاجتماعات. باختصار، سيكونون مواطنين غير صالحين. حتى الموت، سيتظاهر هؤلاء المنافقون، بأنهم يغنون؛ سيفتحون ويطبقون أفواههم دون أن يلفظوا بكلمة.

كنا نُغَنِّي تماماً قبل الغداء، حين أتت «الممرضة». هبطت من السيارة؛ هرع المدير للسلام عليها. لم تكن جميلة ولا دميمة؛ كانت تتكلم الفرنسية، وإذا حصل أن تكلمت باللغة المألوفة لنا، نشعر أننا نسمع عربية غير معتادة، جديدة، مدهشة. غير أنه لا مجال لأدنى شك : لم تكن الفتاة فرنسية، ورغم شعرها القصير، كان وجهها وجه بنت البلد. متفجِّرة بالقوة، مثابرة نشطة مثل نحلة، تكلَّمتْ إلى العرفاء، ثم أتت لزيارتنا، متنقّلة من مائدة إلى مائدة، متذوقة الأكل، داخلة معنا في أحاديث طويلة. كنا منذهلين من فرنسيتها الصافية، العفوية، الطرية والمباشرة. تركتنا لتعود لزيارة المدير. تناقشنا بعض الوقت، وهما يتمشيان (كان المدير، لسبب غامض، يهز رأسه ويقوم بحركات كثيرة). أخيراً صعدت إلى سيارتها ثم اختفت مثيرة سحابة من الغبار؛ لم نكن رأينا، باستثناء الفرنسيات امرأة تسوق سيارة. لم نُغَنِّ ذلك اليوم، استثنائياً، بعد الغداء، وكانت القيلولة أقصر من المعتاد.

يومان أو ثلاثة بعد ذلك، لحظة كنا سنبدأ فيها أناشيد الليلة الإثني عشر، ارتسم شخص المدير في العتمة، كانت بيده ورقة. حيَّانا بالنداء التقليدي : «كاتي كاتي كاتي»(لفظة لا تنتسب إلى أي لغة، لكنها كانت تعني في المخيم : سكوت، انتباه، استعداد). أجبناه بما لا يقل تقليدية عن ندائه : «آ. آ. آ» صائت ثلاثي يعني تقريباً : الرسالة وصلتنا، وهانحن في وضع الاستعداد، نحن في وضع انتباه واحترام. ولما كانت تلك المرة الأولى التي يخاطبنا فيها، حدسنا أن عنده شيئاً مهماً يبلغه إلينا.

قال وسط صمت ثقيل : «أبنائي، إننا جميعاً هنا نشكِّل أسرة كبيرة. أعتبركم تماماً كَوَلَدَيَّ اللذين يشاركانكم مباهج العطلة، عطلة يقترن فيها المفيد بالممتع في هذا المكان الذي هو امتداد للمدرسة ولمهمتها التربوية. إني لا أدخر جهداً لتكون هذه الإقامة مفيدة لكم، أنتم رجال الغد، أنتم الذين على كاهلهم تقع المسؤولية العظمى لبناء وطننا. إن عرفاءكم، الذين تلقوا تكوينا ملائماً، يؤطِّرونكم في تفان

وشعور بالواجب. أما أنتم، يا أبنائي، فليس لي إلا أن أثني على استقامتكم وسلوككم الحسن. لكن أسرة متَّحدة، منسجمة، سعيدة، تثير الحسد، والأشرار، الذين يتحركون في الخفاء، يعملون على تفجيرها. وهكذا فإن تلك المرأة التي أتت في ذلك اليوم، الكافرة التي تركب السيارة، ذهبت تحكي في العاصمة أن تغذيتكم سيئة هنا. إن مثل هذا الزعم افتراء وضيع، وتهجم فظيع، وأسوأ تشنيع، ولن يظل دون رد حازم. لذا سيكتب عرفاؤكم، باسمكم، إلى العاصمة، ويكتشفون النوايا الخبيثة للكافرة. نسأل الله القدير العليم أن ينزل بها العقاب العادل الذي تستحقه».

تلك الليلة، غنَّينا تحت القيادة الفعَّالة للمدير، ذزينتين من الأناشيد. في الأيام التالية، لم نلاحظ أي تغيير في نظامنا الغذائي، كان هناك فحسب قلق غامض في الجو.

أخيراً جاء يوم الذهاب. تخلَّصنا سريعاً من أناشيد الصباح، فقط ليكون لنا الحق في الفطور. نشيد آخر كان يدور في رؤوسنا، النشيد الأخير النهائي:

هيــــــا يا أولاد للذهاب
للبــيـت سـيكون الإياب
الرأس عــامــر بالأغنيــات
والقلب عــامــر بالذكــريات
هيــــــا يا أولاد للذهاب
هيـــا يا أولاد إلى اللقـــاء

غنيناه في الاضطراب العام، والحمَّى التي استبدت بنا ونحن نحزم أمتعتنا. كان المتعصِّبون للأناشيد، مُصَفِّقو المستقبل، يبكون. أما المنافقون، فقد تحولوا أخيراً إلى طيور: كانوا يغنون تكاد تنشق حلوقهم، بمتعة وحماس لم يكونوا قد أظهروهما أبداً؛ كانوا يثأرون لأنفسهم، ويتألَّقون فرحاً. ما عادت حاجة إلى عريف لقيادة النشيد. ثم، أين هم العرفاء؟ لا أهمية لذلك، ما عادوا موجودين، لا أحد يراهم، صاروا أشباحاً هائمة. وأطيافاً تبعث على الرثاء. كنا، في القطار الذي يعود بنا، بأقصى سرعة، إلى العاصمة، نزقزق في نشوة. نتنادى من مقصورة لأخرى، ومن عربة لأخرى: كاتيكاتيكاتي! آ.آ.آ.! ولم يعد هذا القطار سوى أغنية هائلة: «هيا يا أولاد إلى اللقاء...».

إلى اللقاء؟ أبداً الوداع، وداعٌ حاسم، نهائي. لن نُخْدَعَ بعد.

ثـريّــا

لما مُنعَ مجنون ليلى من رؤيتها، كان يغدو ويروح أمام دارها التي يغمرها بالقبلات. كان بذلك يجهر أمام سمع الجميع وبصرهم عن حبِّه، مُقَبِّلا مَجَازياً محبوبته. كان عبد الله، بشجاعة أقل، يكتفي، مرةً في اليوم، بأن يمر أمام الشارع الذي تقيم فيه لا پلياد (ثريا، الاسم العربي، كان بالنسبة له محرَّماً، يتعذّر النطق به). يختلس النظر إلى الشارع، ثم يسرع لمواصلة طريقه، خوفاً من انكشاف حبه، الذي لم يكد يتّضح في وعيه، فيغمره بالعار. كان، متخفياً وراء جدار، يترصَّد ثريا حين خروجها من المدرسة ويلاحقها بعينيه إلى أن تتوارى. أحياناً تجعله مصادفةُ هَيَمَانه في الشوارع (حيث يبحث عنها دون توقف) وجهاً لوجه أمامها. كانت، وهي تواصل طريقها، تبتسم له بعذوبة. كانت تكبره بأربع سنوات.

ما كان يُدْهشه في كلّ لقاء، هو الخفق المتسارع والمجنون لقلبه. تحدث بذلك إلى الضَّب، الذي بوصفه مُفَسِّراً لا يخطئ، قال: «ذلك لأنَّك تحبها!» كان ذلك بالنسبة لعبد الله كشفاً؛ كان يحب ولم يكن يدري. منح الضبُّ معنى نهائياً لخفقة قلبه، وللاضطراب الذي يبعثه الظهور المباغث لوجه؛ لقد جعل الحبَّ يُولَدُ بتسميته. إحساس آبق، رهيف، يُفْضِي إلى اللغة؛ مجرد كلمة، ويرتفع الحجاب الذي كان يغطِّي واقعاً مجهولاً. استَشعر عبد الله لذلك بانعتاق (أخيراً يدرك ما يحصل له) وفي الآن ذاته خيبة غامضة: ما يحس به نحو ثريا كان يفتقد أيَّ قيمة استهلالية، أيَّ أصالة، ما كان ذلك سوى تكرار لتجارب موصوفة في الكتب. كان الأدب له بالمرصاد، وسيراجعه ليعرف ماذا عليه أن يحس، ويفكر، ويفعل، سيرى فيه نفسه كما في مرآة.

لكن بأي حب يلوذ؟ الحب البطولي لروايات الفروسية؟ الحب الرعوي والأُختي لدافنيس وخلوي[1]، لپول وفرجيني[2]؟ الحب في الأوساط الراقية لروايات بلزاك وموپاسان[3]؟ الحب المأساوي لروميو وجولييت، فيرتر وشارلوت[4]؟ الحب الحنيني والمتردد «نعم أريد أن أحبك لكن بالكاد أحبك» لأپولينير[5]؟ لم يكن عبد الله يستطيع أن يُصَنِّفَ حُبَّهُ في أيٍّ من هذه التصنيفات حيث كان المُحبَّان، مهما يكن

---

1) دافنيس وخلوي، اسم الشخصيتين الرئيسيتين في رواية الكاتب اليوناني لونكيس (القرن الثاني أو الثالث بعد الميلاد) بنفس العنوان.
2) بول وفيرجيني، اسم الشخصيتين في رواية الكاتب الفرنسي برناردان دي سان پيير (1737-1814) بنفس العنوان.
3) بلزاك (1799-1850) روائي فرنسي، وموپاسان (1850-1893) روائي وقصاص فرنسي.
4) فيرتر وشارلوت الشخصيتان الرئيسيتان في رواية كوته (1749-1832) بعنوان برتر (1774).
5) أپولينير (1880-1918) شاعر فرنسي.

مصيرهما، يتعرَّفان على نفسيهما، ويتقبَّلان بعضهما، ويُشكِّلان زوجاً من المحبِّين عظيماً، يحتفي به وفق الحالات قَلَمٌ متواطئ أو متعاطف. الصنف الوحيد الذي يبدو له مطابقاً لحكايته هو صنف المحبين اللذين لا يجرؤان على الإفصاح عن حبهما، وبسبب الخجل أو لأنهما يعتقدان أن حبهما ليس مشتركاً، لا يقبضان على الفرص الممنوحة لهما للإعلان عن حبهما؛ يفعل المحبان كل شيء حتى يلتقيا، لكنهما لما يكونان في حضرة بعضهما، يتلافى أحدهما الآخر، أو يفقدان كل مقدراتهما. غير أنه في النهاية، يأتي ظرف غير متوقَّع يفتح أعينهما على الحقيقة. سعادتهما حينئذ لا تعادلها سوى سعادة القارئ (أو المشاهد) الذي كان منذ البداية على علم بِسرِّ قلبيهما، ويدفعهما لأحضان بعضهما، ويغضب حين لا يطيعانه.

يا للأسف، لم تكن ثريا تحب عبد الله سرآ، كانت متعلقة جهراً ببنمعروف، زويزو بشعر مدهون على طريقة كلارك گيبل وبَنطلون يضيق في الأسفل، كان يقيم حفلات راقصة خاصة يدعو لها فتيات جميلات عصريات، اقتحاميات. كُنَّ مع مرافقيهن، يشكِّلون جماعة متراصة، منغلقة حول امتيازاتها، محظورة إطلاقاً على الغرباء. كان عبد الله، واقفاً وراء عمود كهرباء، يرقب وصول ثريا ويتجرع، على مدى العشية، موسيقى إلفيس پريسلي الوحشية، التي كانت تتناثر من بيت بنمعروف كتهديد إلى الشوارع المجاورة.

في المساء، بعد أن يرافق ثريا نحو بيتها من بعيد، يعود كئيباً إلى البيت وينظم أشعاراً عن السماء والنجوم. كان الضَّب، القليل الميل إلى الخيال (ومع ذلك يؤكد معتمداً على مصدر موثوق أن من عادات النصارى أن العروس لا يفضّ بكارتها، ليلة عرسها، زوجها بل خوري الكنيسة)، يرفض إبْدَاء رأيه بخصوص أبيات عبد الله. كان يقول إنه في كل الأحوال، الشعر لا يصلح لشيء.

ولم يكن يمنعه ذلك من الاستشهاد في كل وقت، ليسخر من عبد الله، بهذا البيت النجومي لعمر بن أبي ربيعة:

أيها المُنْكِحُ الثُّريا سُهَيْلاً عمرك الله كيف يلتقيان؟

كان عبدَ الله، رغم ذلك، يُصرُّ على رصف الأبيات ذات الإثني عشر مقطعاً وذات الثمانية مقاطع، موقناً أنه لما يصير شاعراً كبيراً (لن يتأخر ذلك لأن رامبو[6] كان شاعراً كبيراً في السادسة عشرة) فإن ثريا، مأخوذة بالإعجاب العام من حوله، ستـرق له، وتميل إليه، وتحبه. لكن الضَّب، الذي ما كان يسميه سوى عبد الله

6) رامبو Rimbaud (1854-1891) شاعر فرنسي.

سُهَيْل، سَدَّد له الضربة القاضية بوصفه لمشهد فظيع. أخرجت ثريا بمحضر صديقاتها، الرائعات والمتواطئات، من سوتيانها صورة بنمعروف وأكلتها.

أجل، واصل الضبّ، مضغتها ثم ابتلعتها. بدون سبب ظاهر، تلا بعد ذلك هذه الآية من سورة يوسف: «وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حباً لنراها في ضلال مُبِين». كان متهلّلا، غير مُدرِك، أو قليلاً جداً، بما يُحدثه من الألم بحكايته.

حاول عبد الله، عبثاً، نسيان ثريا. كان يعيش حُبَّه كخنوع، وسقوط، وجبن؛ لم تكن قراءته حينذاك تُزَوِّده بنموذج يطمئنه أو يُبَرِّرُهُ بإيضاح أن حالته لم تكن فريدة. كان في الثالثة عشرة فقط، ولأنه لا يعرف أن ينفصل أو ينتظر، فقد كان يعتقد أنه سيكون دوماً العاشق التعيس. بعد ذلك بأعوام، عرفت عواطف ثريا تطوراً غير متوقَّع، وذات مساء تحت شجرة قَبَّلته. كانت شفتاها رطبتين، طازجتين مثل فاكهة يانعة. انذهال ونشوة أمام هاتين الشفتين الممنوحتين المكتنزتين، الطريَّتين. كان بيت مـلاَّرمي[7] : «ذلك كان اليومَ المقدَّس لقُبْلتك الأولى» يفرض نفسه، بالطعم الباقي الباهت لصورة فوتوغرافية عتيقة.

---

7) مالارمي Mallarmé (1842-1898) شاعر فرنسي.

Cinédays [1]

كلّ جمعة، كنت أذهب للسينما، قَلقاً راعشاً بالرغبة، مثل مُحبٍّ يذهب للقاء محبوبته، دون أن يدري إن كانت ستَفي بالموعد. ذلك لأنني، مع حضوري ساعتين قبل العرض، ومع أنني أكون الأول أمام شباك التذاكر، كنت أجد نفسي الأخير لحظة بيع التذاكر، وغالباً ما كانت كلمة «كومپلي» تقذف بي إلى النور بينما أنا كنت أرغب بكل كياني أن أغور في الظلمات. وحين أتمكن من الحصول على تذكرة، يبدأ قلق آخر، المواجهة مع لوڤروز، إسبانية قصيرة سمينة، كانت تُطَالب في حدَّة بالپوربوار، والحال أنني لا أكاد أملك الخمسة وسبعين سنتيماً ثمن مقعدي، وهو مبلغ أنتزعه كل مرة من أمي بعد معركة جديرة بالأتريديين[2]. كانت لوڤروز تشتمني، لكنها، عكس ما كنت أخشاه، لا تطردني. كنت أجلس، مرهوباً بالضجيج السائد، والوجوه الفرحانة. طفل ضئيل ضائع وسط الأغوال، فتيان أقوياء يشربون قناني الليمونادة ويأكلون الزريعة وحلويات ميلْفوي.

أخيراً يبدأ الفيلم الأول، المبتور من الجينيريك، الطويل أكثر مما ينبغي، أسماء أسماء... فضلاً عن أن لا أحد كان يعرف القراءة. لم أكن أفهم شيئاً كثيراً من الصُّوَر التي كانت تتوالى في فوضى أمام عيني، لكنني لفرط ما شاهدت من أفلام الويسترن («فيلمات الكوبوي» كما كانت تُسَمَّى)، كنت قد اكتسبت معجماً خاصاً، اغتنى بعد ذلك بقراءة القصص المرسومة : التوماهوك، المستنگ، الفور، الونشستر، السكُو، الكولت، التيپي (المسماة أيضاً ويكوام)، البيزون، وبالطبع، الشّريف[3]، وباختصار، الكلمات ـ المفاتيح لنوع، مُرَصَّع بأسماء عظيمة : جيف تشندلر، سيتنگ بل، ألان لاد، مانيتو، فور آپاش، كوشيز، جيرونيمو[4]. لم أكن أذهب لمشاهدة فيلم بعينه؛ كنت في عجزي عن تتبع حبكة، منجذباً فحسب بالمشاهد النَّمَطية في الويسترن، المُتعَاوضة والمُكوِّنة لوحدة دلالية : المبارزة، المطاردة بالخيول، هجوم الهنود الحمر على القلعة، المعاركة في السالون، ثم، من اللازم عدم نسيان ذلك، القُبْلَة.

---

1) أيام السينما (بالأنجليزية في الأصل).
2) الأتريديون أسرة من الملوك كانت مآسيها وفظائعها وحروبها موضوعا للملاحم والتراجيديات اليونانية.
3) الكلمات على التوالي تعني : الفأس، الحصان، القلعة، البندقية، امرأة من الهنود الحمر، المسدس، الخيمة، الجاموس الأمريكي، والشريف هو المكلف بحفظ النظام في مدن الغرب الأمريكي.
4) الأسماء على التوالي تعني : ممثل أمريكي، زعيم هندي أحمر، ممثل أمريكي، اسم الإله بلغات الهنود الحمر، عنوان فيلم، إسمان لقائدين من قادة الهنود الحمر.

بعض المواقف لا تترك مجالاً للشك في خاتمتها. حين تطمع امرأتان في البطل، يُحْسَم المأزق دائماً بنفس الطريقة. كما لو كان ذلك مصادفة تكون الأولى سمراء والثانية شقراء؛ بشرتان، وظاهرتان شَعَريتان، وعقليتان متعارضتان. السَّمراء في الغالب بنت سالون، ومُدَبِّرة حانة، وعشيقة زعيم عصابة الخارجين على القانون، يُتعرَّف عليه من بذلته السوداء، وسلسلة ساعته، وسيكاره، وابتسامته المعسولة التي تُكَذِّبها نظرة قاسية. السَّمراء واثقة من نفسها، سكِّيرة، مُدَخِّنة، عُدوانية مُحبَّة للعراك، تفرض نفسها في البداية وتمحق البطل بكبريائها واحتقارها. الشقراء أصغر سناً، ساذجة، غضَّة، مرتبكة، وبالتالي جذَّابة؛ إنها تستثير الرغبة في حمايتها، وأخيراً الزواج بها. لكن السَّمراء ليست في العمق شريرة؛ فالازدراء الذي تُبديه للبطل حافز له على إثبات قيمته، والبرهنة على مقدراته، وتأكيد ذاته. تشرع بالتَدريج في الإعجاب به، ونظرتها العميقة تقول بما فيه الكفاية إنها تحبه سرّاً. لكن معاشرتها السيئة تجثم عليها، ويزيد من استحقاقها للرثاء، وقد استبدَّت بها دوَّامة جهنَّمية، أنَّ البطل هو الذي يغمرها الآن باحتقاره. لابدَّ إذن من التضحية بها، أن تختفي نهائياً، وليس لها من الوقت إلا اللازم لإنقاذ البطل من موت أكيد، قبل أن يصرعها هي نفسها حاميها السابق، مُكَفِّرةً بالموت عن آثامها السالفة. ينسحق البطل وهو ينحني عليها، بإحساس أن عليه دَيْناً لن يستطيع أبداً تسديده. تستقرُّ المرارة، مثل تلك التي تعقب مجزرة الهنود الحمر.

هذه النهاية تغيظ المتفرجين إلى أقصى حدّ. كان حسهم المتطوِّر جداً بالعدل يتمرَّد ضد المصير الجائر المقدَّر للسمراء. كيف إذن، تلك التي أنقذت حياة البطل، تكون مكافأتها الوحيدة هي الموت؟ أمر غير مقبول! وكل ذلك لصالح الشقراء التي كانت طوال الفيلم تسلك سلوكاً نزقاً لا يُغتفر. كانت تتعالى تصفيرات احتجاج. حقاً كانوا عاجزين عن تغيير القصة (أو ما فهموه منها)، لكنهم لن يُعاينوا مشهد الظلم دون ردّ فعل قوي.

حينئذ يُهاجمون عارض الفيلم. هذا الشخص لم يكن يُرَى أبداً. قد يُصَادف في الرَّدهة، لكن لا أحد يستطيع تمييزه وسط الجمهور. ما يُعْرَف عنه أنَّه يوجد في مقصورة صغيرة فوق شبَّاك التذاكر، وصرير آلته يُسْمَع، وتُرَى، إذا، التفت أحد، دَفْقَةُ النور التي يبعثها من كوّة صغيرة في الجدار. كان يجعل، بطريقة سحرية، عالماً بأكمله ينشأ على الشاشة. قبل عمليته، ما كان يوجد شيء على الإطلاق، ثم بغتة، بقرار بسيط من هذا الكائن اللامرئي، كان يوجد شيء. ليكُن العالم! من العدم كان يولد كَوْنٌ مُتَشكِّل، مليء، كامل. ويُضَاعِف من قدرة الصَانع

على الإدهاش أنه يمتلك أيضاً القدرة على تدمير خليقته. ليَعُد العالم إلى العدم! آنئذ تأخذ الأرض والسموات في الرجفة، ثم تتلاشى تماماً، عائدة إلى العدم الذي كانت قد نشأت عنه بمعجزة.

بينما العارض يعيد تلصيق الشريط المعطوب، المتفرجون، المذهولون، يبدون كأنهم يخرجون من أنقاض هذا العالم المدمَّر. كانوا ينبعثون من القبور، موتى يحشرون ليوم الحساب. يشرع الصُّورُ الأخروي في النفخ: الموتى يستعيدون الصلة بالحياة بواسطة تصفيراتهم. كان الفيلم يُستَأنف بعد ذلك، ويعود العالم للظهور كما في اللحظة التي انبتر فيها. الشخصيات تمارس نشاطها من جديد، دون أن تدرك أنها كانت قد انطمرت في اللاكينونة. تواصل ثرثرتها، وحركتها، كأنَّ شيئاً لم يحدث، كأنها لم تكن قد أفلتت من كارثة رهيبة، كأنها لم يُقْذَفْ بها في هاوية لا قرار لها.

فضلاً عن الانقطاعات الناتجة عن رداءة الشريط، كانت توجد انقطاعات مصدرها إرادة العارض وحدها. لابدَّ أنه، وقد أُتْخِمَ بالصُّوَر، وضجر من تكرار رؤية المشاهد نفسها، لم تكن لديه سوى رغبة واحدة: الخروج، ومغادرة هواء القاعة الفاسد؛ لذلك كان يَبْتُرُ ثلث الفيلمين اللذين كان يعرضهما في كل حصَّة. يحذف المشاهد التي لا تروقه أو تبدو له حشواً أو محض زخرف، موفراً بذلك، بحسن نيّة، السّأم على الجمهور. الرقابة التي كان يمارسها تريد لنفسها أن تكون إيجابية، تحسينية. لكنه بتصرُّفه على هذا النحو يجعل الشخصيات تقوم بطفرات خارقة، طفرات تقذف بهم إلى فضاء آخر وزمان آخر. مثلا، شريف جالس برخاوة في مكتبه، قدماه على الطاولة، وعقب سيگار بين شفتيه وزجاجة ويسكي في متناول يده. في طرفة عين يجد نفسه في الخلاء، مشتبكاً مع هندي أحمر يرفع توماهوك ليسدِّد إليه ضربة قاتلة. لا يدري كيف انقذف إلى هذا الكابوس، لايدري أنه انتقل من بُعْد إلى آخر، وأن جزءاً من حياته، ممحوّاً، قد اختُلس منه خفية.

أما الجمهور فيعلم أن ذلك غشٌ من العارض، لكنه وقد بُوغتَ، وانجذب بمعركة تدور تحت بصره، لا ينتقض، مُؤَجِّلاً انتقامه. يُقَرِّر الشريف، مجنون العينين، في آخر لحظة استعادة رباطة جأشه. يتلافى الضربة التي كانت ستشقُّ جمجمته، ويطلق النار على الهندي الأحمر، ثم يقوم ناظراً حوله، متسائلاً دون شك أين هو، وكيف وصل إلى هنا، وماذا يمكن أن يكون قد حصل منذ اللحظة التي كان فيها قاعداً مطمئناً في مكتبه. لن يعلم ذلك أبداً. العارض سارقٌ للزمن، وغاصب للذاكرة.

لكن الويل له إن اختلس مُعاَرَكة أو قُبْلة. لم يكن على أي حال يجازف بذلك أبداً، خوفاً من الجمهور، وأيضاً لأنه كان يتذوق هذه المقاطع الممتازة. عدد القُبَل كان يُحْصَى وتُقَارَن فيما بينها، بالطريقة نفسها التي يُحْصَى بها قطّاع الطرق الذين صفّاهم البطل بطلقات من مسدسه أو أسكتهم بقبضته. كانت القُبْلة تثير ردّ فعل أعنف من ردّ الفعل الذي تثيره الانقطاعات. احتجاجات، شتائم، تهديدات، بذاءات، لاشيء ينجو منه البطل الذي كان حتى ذلك الحين محلّ إعجاب ومساندة. ما أن يضع شفتيه على شفتي البطلة حتى يصير بغيضاً تماماً. فأن يظفر على الأشرار، ذلك ما يتمناه الجميع، لكن أن يقبل البطلة الدامعة والهشّة فذلك تعسّف وخيانة. لماذا هو لا نحن؟ إلى حد أن المتفرجين يكادون يقومون لتأديبه وانتزاع البطلة الناعمة من حضنه القذر. كان كل واحد يحس نفسه مغصوباً، مسلوباً بخدعة من شيء يراه حقاً له. ويبلغ السخط ذروته حين تستسلم البطلة دون مقاومة، حين تحيط البطل بذراعيها وتمنحه قبلات جامحة. ما أن تستسلم، مسبلة الجفنين، حتى يُحْقَد عليها وتُوصف بكل الأوصاف وتنهمر عليها أحطّ الشتائم.

خلاصة القول، كان موقف الجمهور مُتَجَاذباً. فمادام البطل يغازل البطلة، مادام يلاطفها، كان يُشَجَّع بقوة وصخب؛ لكن ما أن يمسها، ما أن تتحول القُبْلة من مجرد وَعْد إلى حقيقة، حتى تسوء الأمور. هكذا يبدو البطل وكيلا مُكَلَّفاً بتقبيل البطلة، لكن سرعان ما يتنكّر له الجمهور. كلّ واحد منهم لديه إحساس مقيت بأنه يحتضن شبحاً، بينما البطل يعانق امرأة فتيّة شهيّة. لا أحد يلاحظ، في الحُمّى العامة لهذه القُبلة بالوكالة، أن البطل والبطلة ليسا سوى طيفين معروضين على شاشة.

لكن كانت توجد أفلام بلا قبلات. مثلاً المشهد الآتي: البطلة، منديل حول رأسها، تقف غير بعيد عن السالون؛ شاحبة كئيبة (المنديل المعقود تحت الذقن يؤكد هذا الانطباع). من المرجّح أن الأمر يتعلّق بالمشهد الختامي. لا يدرك الجمهور سبب حزن الفتاة، يعلم فقط أن سوء تفاهم رهيب قد حصل قبل هذا، وأنها حقدت على البطل (كانت هناك كراهية في نظرتها الزرقاء). لكن كان زمنٌ قد مَرّ. حصلت معارك حقيقية، وسَمَرٌ حول نار (قدمت اللوبياء والقهوة إلى جماعة مشعثة صامتة من الكاوبوي)، حصلت مطاردة مذهلة، وهجمة الجواميس التي كادت تمرق من الشاشة، كانت قتلى، كثير من القتلى. الآن، عاد كل شيء إلى مجراه؛ إنه المساء وموسيقى أسْيَانَة تنبعث من السالون؛ في ركن معتم، كانت الفتاة تبدو مهجورة (ربما كانت تحسُّ بالذنب). يتقدّم نحوها البطل في بطء. الجمهور يحبس أنفاسه؛ تبدو المصالحة وشيكة، لكن ذلك ليس مؤكداً حين يتذكرون خصامهما العنيف. أخيراً

يتوقف البطل أمام عدوَّته السابقة. قبلة طويلة؟ لا، إنه يفعل شيئاً أسوأ: يشرع في فك منديل البطلة: «زوِّل يديك!» يصيح متفرج من المقاعد الأمامية. «خلِّيه!» يُعقِّب آخر في البلكون (كما لو كان الفعل متعلقاً بمشيئتهما). يفكُّ المنديل، ويتجلى شعر أشقر، يُسَلّط عليه ضوء قوي فجأة. تنظر البطلة برقة نحو البطل وتبتسم له. في تلك اللحظة ترتسم كلمة «النهاية» على الشاشة أنوار.

القُبلة المرغوبة (والمرهوبة) لم تتم. اعتقد المتفرجون، بعد اجتياز اللحظة الأولى من المفاجأة، وبعد أن تبادلوا النظرات بإحساس أنهم قد خُدعوا، أن ذلك خُبْثٌ جديد من العارض، لكن بعض من يعرف القراءة نفوا ذلك. حينئذ تهجَّموا، لا على المخرج أو المنتج (مفهومان غريبان عن آذانهم)، بل على قاعة السينما، المكان الذي يوجدون فيه. رُمِيَ بقنّينات على الشاشة، انتزعت مقاعد، ونشب عراك بين جماعتين متنافستين، وبِسرعة تحولت القاعة إلى سالون في خضّم مشاحنة.

خاب توقُّع الجمهور، لكن هناك ما يدفع إلى الاعتقاد بأن هذا الإحباط كان مُدَبَّراً ومُبَرْمَجاً من المخرج نفسه. يقيناً لم يكن الاحتشام وحده هو الذي حفزه على حذف القُبْلة، بل الأمر بالعكس تماماً. إن أصالة هذه النهاية، هذا المنديل المحلول، آتية من أنها كانت تبيح كل الافتراضات، وكل أحلام اليقظة، حتى أشدّها جرأة، وأشدّها فجوراً. لا شك أن المتفرجين أحسوا بذلك، لكنهم لم يجسروا على الاعتراف بأن البطل كان يُعَرِّي الفتاة(يُسَمَّى هذا في مصطلح البلاغة مجازاً مرسلاً: الجزء بدل الكلّ). ربما كان حلم امتلاك امرأة، بالنسبة لعدد منهم، يتجلّى في صورة شال محلول، حركة بسيطة تُحَرِّر شعراً، جزّة ذهبية كانت حتى ذلك الحين مخبوءة.

لم يكن العارض يمارس محذوفاته إلا في مشاهد الحوار، التي لم يكن هو نفسه يفقه منها شيئاً، وكان المتفرجون، في دخيلتهم، في غاية الامتنان له. كانت احتجاجاتهم، غير اليائسة بتاتاً، محض شكلية، فقط للإعلان عن أهمية الحدث، والبرهنة على أنهم ليسوا بغافلين، فضلاً عن أنَّه حين ينسى حذف حوار، مضجر بحكم تعريفه، كانت تصفيرات متحققظة تنبهه إلى اتفاقهم الضمني، وتدعوه إلى الالتزام به، تؤنبه. تلك غلطته إن كانوا يضجرون؛ كانوا يطالبون بالفعل، وبالحركة. أُفٍّ من الخطب، والحوارات، والشروح والدروس (مثل ذلك الدرس الذي لا ينتهي يقوم به ضابط بشارب أمام مرؤوسيه مُؤَشِّراً بقضيب نحو خريطة جدارية). كل هذا كان يُفْهَم باعتباره وقتا ميتاً، وحشواً، واحتيالاً، ولأنهم لم يكونوا يبلغون إلى استيضاح الرابط بين فصول الفيلم المختلفة، لم يكونوا يندمجون فيها، ويظلون يقظين، متنبهين على الخصوص لنزوات العارض. إن المسافة التي

يُوجدونها، رغماً عنهم، تجعلهم لا يستسلمون للإيهام (إلا فيما يخص، طبعاً، عراكا أو قبلة) ويتحكمون، على طريقتهم، في مجرى الفرجة. كان ينادي بعضهم بعضاً، ويتبادلون التعليقات، ويترامون بكريات الورق، وقشور الكاوكاو والليمون. كان الذهاب إلى السينما، بالنسبة لهم، تأدية طقس، ومشاطرة انفعالات مشتركة، والاهتزاز سوياً، وإثبات تضامن عُصْبَوي. أحياناً، كانوا يأخذون في الصفير دونما سبب، لمتعة الصفير مجتمعين، في هَوَسٍ تسري عدواه. وهكذا، في موازاة الفُرْجة التي تدور على الشاشة، كانت توجد أخرى في القاعة، هازلة متعددة الأصوات، متنافرة، زاعقة.

لم يكن جمهور سطار (ذلك اسم القاعة التي كنت أرتادها) يغامر بالذهاب إلى قاعات السينما في المدينة الحديثة، أولاً لأن التذكرة فيها كانت أغلى ثمناً، بينما لم يكن يعرض فيها، يا للخديعة، سوى فيلم واحد، ثم، وعلى الخصوص، لأن ذلك يكون في منطقة أجنبية، تقطنها غالبية من الفرنسيين، وجميعهم ناس أنيقون، مُرْهَفُون، متحفِّظون، باردون، وبكلمة واحدة، لا يمكن الاندماج معهم. لا يمكن معهم السماح للنفس بأيِّ انحراف، بأيِّ صفير (وما الجدوى من ذلك بما أنه لم تكن محذوفات؟). كان يلزم حبس اللسان، وكبت الانفعالات إلى درجة المرض، وكل ذلك لترى ماذا؟ أفلاماً ذات عناوين غير مفهومة: رصيف الضباب، خوذة الذهب، شغب عند الرجال، باب الليلك، ثمن الخوف[5]. وهناك من يؤكِّد على أن بعض الأفلام تظهر فيها نساء نصف عاريات ونهود فتية رائعة، لكنه يضيف أنه قبل بلوغ ذلك، ما أكثر الحوار، وما أشدَّ الضجر! لا يوجد أبداً عراك جيد، ولا طيف هندي أحمر. كلام، ولا شيء غير الكلام.

ذات يوم وسط الاندهاش العام، غامر زوجان فرنسيان بالمجيء إلى قاعة سطار. سرى إحساس مبهم بأن حضورهما تشريف، وقُدِّرَ تواضعهما لأنهما حجزا بين المقاعد الأرخص ثمناً، مقاعد الأوركستر. جرى كل شيء على ما يُرام في البداية. كان للضيفين ما يكفي من سعة الصدر لاحتمال الثرثرة أثناء العرض، وحتى التدخين رغم المنع القاطع (غير أن المرأة كانت تطرد الدخان الذي كان يُغَلِّفها بكفٍّ نافدة الصبر). لكن الأمور ساءت منذ أوَّل حذف. كانا ساخطين بسخط الجمهور البلدي، باستثناء فارق وحيد، هو أنهما كانا حانقين على العارض ويُعَبِّران عن ذلك بهمسات وحركات غاضبة. المؤسف أن الصفير تواصل فكان يمنعها من التركيز على

---

5) هذه عناوين أفلام من السينما الفرنسية في سنوات الخمسينات وهي على التوالي:
Quai des brumes, Casque d'or, Du Riffi chez les hommes, Porte des Lilas, Le salaire de la peur.

الحوار. بدأ الزواج يتململ. كان لا يزال مستعداً للصفح شريطة أن لا يُكَرِّر العارض جنايته، وأن يكف جاره عن الضوضاء. والحال أنه لم تحدث محذوفات أخرى فحسب، بل حتى لما كان يبدو أن كل شيء قد عاد إلى مجراه، وأن القاعة قد هدأت وأن الشخصيات على الشاشة قد أخذت في حديث هادئ، كانت التصفيرات تنفجر في تلك اللحظة، فجائية بقدر ماهي غير منطقية. قال الفرنسي في سذاجة ملتفتاً إلى زوجته: «أفهم أن يُصَفِّروا حين يحصل حذف، لكن لماذا يصفرون حين لا يحصل؟». لكنه انتهى إلى إدراك أن تواطؤاً عميقاً يوجد بين العارض والجمهور، وأنهما كانا يستفزّان بعضهما عن قصد، يمارسان لعبة، يلهوان. آنذاك أدرك بإحساس مُريع أنه قد ضَلَّ سبيله بين مجانين، جَرَّ امرأته، وخرج من القاعة.

لابدَّ لِي من الاعتراف أنني لم أكن أعرف التصفير وأنني كنت أعيش ذلك مثل عاهة، ونقص، وعلامة على التهميش. وحتى اليوم، لا أخلو من غيرة كتيمة حين أرى صبياناً يجعلون أصبعين بين الشفتين ويصفِّرون بمنتهى البساطة ومنتهى المرح.

لم يمض زمن بعيد منذ شاهدت فيلما لآبل كانص[6] في خزانة الأفلام بالتروكاديرو في باريس. الصورة لم تكن جيدة الوضوح، وفي لحظة معينة انقطع الشريط. ظهر النور من جديد ونظر الناس إلى بعضهم، أقرب ما يكون إلى الحرج والخجل، كأنهم كانوا يستيقظون من نوم قد باغتهم سهواً. جميعهم حلموا، في غفوتهم، حلماً واحداً، الحلم ذاته بالضبط. كل واحد اكتشف في دخيلته أنه مُتَلَصِّصٌ، كلّ واحد قد ضبطه الآخرون مُتَلَبِّساً ينظر من ثقب المفتاح إلى مشهد واحد. كان يجثم على القاعة إحساس غامض بالذنب (إحساس يظهر في ختام كل عرض، حين يقوم كل واحد ليخرج، لكنه يكون أقوى حين ينقطع الشريط ولا يكون بوسع المشاهدين إلا أن يتجنَّبوا النظر إلى بعضهم). كان المشاهدون، وهم عشرون على الأكثر، في حرج وتسامح، يرغبون في العودة إلى النوم وربط الصلة من جديد بالحلم العذب الذي تبخرً. وفي الكهف الذي غمره النور، كانوا قد تخلَّصوا، على غير توقّع، من أغلالهم، غير أنَّهم لم يكونوا يتوقون سوى إلى استعادتها، والغوص من جديد في الظلمة، والتخلِّي عن العالم الواقعي، وعن الوعي الواضح بالأشياء، وفي تلاشيهم، يتركون نظرهم ينزلق على صور واهية، وهمية، خادعة.

---

6) آبل كانص Abel Gance (1889-1981) مخرج فرنسي، من رواد الفن السينمائي.

بغتة، تصفيرتان أو ثلاث، وجيزة، خجولة. انذهلتُ. كيف، حتى في باريس، في قاعة لا يرتادها مبدئياً سوى جمهورٌ عَارفٌ، يوجد أناس يصفّرون! لم تكد تمر عشر ثوان حتى كان رجل قصير، قد طوى أكمام قميصه، نصف أصلع، بهيئة حازمة وقاسية، يواجه الجمهور ويصيح: «ما هذا السلوك! هل ترون أني أمزح؟ أين تظنون أنفسكم؟ لسنا هنا في سيرك». كان هو العارض. كان ينظر جهتي على الخصوص، مشتبهاً بأنني كنت السبب فيما حصل. لما انتهى من إنذاره، انسحب، بغضب وأنفة. طبعاً لم يردّ عليه أحد. كنت أتخيَّله يواجه جمهور رواد سينما سطار القدماء. كانوا سيجيبونه بالصياح والزعيق، ويجعلونه يبلع شتمته، وليمونة مقذوفة ببراعة ستكون قد استقرت تماماً على القسم الأصلع من رأسه.

لأوَّل مرة كنت أرى عارضاً. كان إنساناً عادياً بأهواء عادية، تقني يدير آلة مبتذلة، ويتخبَّط وسط بكرات الأشرطة المتشابكة، ويهمه إثبات شرف وظيفته. رأيت إذن إلهاً ساقطاً، متدهوراً، قزماً ضامراً. لا شيء فيه مشتركٌ مع الكائن المتعالي في الزمن السَّالف، الذي كان يروقه التحاور مع الجمهور بالتلاعب بالصورة، الغريب الأطوار، المستهتر، المازح، المُعْتَرَضُ عليه في كثير من الأحيان، لكن ليس أبداً بوصفه مبدأ الحركة والعلَّة الأولى.

مَوسمٌ في الحمَّام

كثيرٌ من الرجال يتحدّثون عن حمَّام طفولتهم الأولى كما يتحدّثون عن فردوس مفقود. كانوا يرافقون أمهم إلى ذلك المكان الرطب الساخن، المأهول بأجساد أنثوية سحرية. ثم كان لابدَّ ذات يوم من التخلي عن مرافقة الأم والقبول قهراً بالذهاب إلى الحمَّام مع الأب، كان لابدَّ من مغادرة عالم النساء للدخول إلى عالم الرجال، لابدَّ، نحو سنِّ الخامسة، من الخضوع لفطَام ثَان، وانفصال ثان. الحمَّام الأمومي يُستَذكر آنئذ بحَنين كفردوس للغراميات الطَفولية.

لم أحتفظ شخصياً، بأي ذكرى عن سنواتي الأولى من الحمَّام، وعلى أيِّ حال أيَّ ذكرى عن أجساد أنثوية فتية وقوية. الصورة الوحيدة التي أحتفظ بها من ذلك (ذكرى؟ استيهام؟) هي صورة ثلاث نساء مُسنَّات بُعريهن المترهل. كن واقفات في مدخل القاعة الأولى، مستغرقات على الأرجَح في الثرثر، إذ كُنَّ يُشكِّلن حلقة ويبادلن النظر. كان إحداهن تمسك دون عناية بسطل خشبي، بدون قاع. لن يتحركن من مكانهن، ثابتات إلى الأبد على تلك الهيئة.

لنُزحْ عن طريقنا، وعن حديثنا، تلك النسوة، تلك الدانائيدات[1] ذوات البرميل المَثقوب، ولندخل إلى الحمَّام. ستقودنا خطواتنا مهلاً لكن يقيناً نحو القاعة الثالثة، المفرطة السخونة، حيث توجد البُرْمَة الطافحة بالماء الفائر. أثناء سيرنا، سنتبيَّن، في العتمة الرطبة، أطيافاً واقفة، أو قاعدة أو منبطحة. سنستقي الماء من السقاية المنهمرة، سنغسل أنفسنا بقوة ثم سنخرج إلى وضح النهار، نظيفين والجسد مُشْبَع. كل هذا صحيح، غير أنه ينبغي إضافة أننا في أثناء ذلك نكون قد عشنا اللحظات القوية في الوجود البشري، كما يُصَوِّرها الدِّين: الحياة والموت، الامتثال والتمرُّد، الاستحقاق والسقوط، النعمة والسخط، الأمل واليأس، الدنيا والآخرة، النداء الموجَّه إلى الله والجواب - غير المحقَّق - الذي يهبط من السماء.

ليس في المسجد وحده يعيش المؤمن إيمانه ويمارسه، ليس فحسب بتلاوة القرآن يتواشج مع المقدَّس؛ الحمَّام هو أيضاً موضع لفَوَران روحي حيث يعيش المؤمن في جسده وروحه تاريخاً، هو تاريخ مصيره وقد اتَّسع إلى أبعاد مصير البشرية بأكملها. في مدى ساعة، يتكتَّل الزمن ويتكثَّف؛ يَتَبَدَّى حينئذ تاريخُ الإنسان في صلاته بالعالم وبالله. إن الترابط بين المسجد والحمَّام ليس مَجَّانياً تماماً: الحمَّام يُؤَمِّن طهارة الجسد المفروضة، واللازمة لأداء الصلاة. ليس هذا كل ما في الأمر: يقوم معمار الحمَّام على حوض الماء الساخن، القلب الحيّ للبناء والقطب الجاذب، والمركز المغنطيسي الذي لا أحد يفلت منه. إن مسار الحمَّام حتمي، يؤدي مباشرة إلى البُرْمة، وذلك يُذَكِّر بالمسجد حيث ليس سوى اتجاه واحد ممكن، اتجاه المحراب، تلك المشكاة المحفورة في الجدار والمتوجِّهة جهة مكة.

لكن الحمَّام، بخلاف المسجد، هو موضع المخاطرة، والسقطة المدهشة؛ يوجد في كل لحظة خطر الانزلاق على البلاط الصَّابوني. يمكن كذلك وقوع الإغماء وسط الحرارة التي لا تُطاق. ثم، مشهد مرعب، يمكن السقوط في البُرمة المحرقة كلما انحنى أحد لاستقاء الماء؛ يمكن السقوط إلى قاع الجحيم. إن على كل مَنْ يُقرفص ليغطس سطله في البرمة أن يقاوم نداء الهاوية، والغواية الانتحارية، ووفقاً لنتيجة ضربة الحظ، سيعلم إنْ كان من الأبرار المباركين أو من الملاعين المستوجبين غضب الله. ذلك أن الحمَّام مسرح يجري التمرين فيه على اليوم العظيم، يوم الحساب. كل هذه الأجساد المُتحرِّكة في بطء، كأنها في حلم، أو المجتمعة في صمت أمام البرمة، أجساد لا متمايزة، مُتَعَاوضة، عارية! الضوء الهزيل لا يسمح

---

1) الدانائيدات في الميثولوجيا اليونانية، هن بنات دناووس الخمسون اللائي ذبحن أزواجهن، ما عدا إحداهن، ليلة عرسهن، فكان عقابهن في العالم الآخر أن يملأن إلى الأبد برميلا لا قاع له.

باستبانة ملامحها، فضلاً عن أنها لا تحمل أي علامة كفيلة بتحديد أصلها، أو طبقتها الاجتماعية، ثروتها أو فقرها، قوتها أو ضعفها. إن الحمَّام، بتقريره اللاتمايز المطلق، قد أقر في الآن ذاته المساواة المطلقة، المبشِّرة بالمساواة في يوم الهول الأعظم، حيث لا أحد بمستطاعه الانتفاع بلقب، أو حظوة، أو بأي امتياز.

مساواة أمام الله، مساواة أمام الموت. أن تذهب إلى الحمَّام، يعني أنك تموت قليلاً، أن «تُجَرِّبَ» الموت. ولما أقول الموت، لا أعني فقط تلك الحال من الإنهاك التي تجتاح الجسم كله وتنحني به إلى الأرض، تلك الخلخلة في التنفس التي تجعلك تغادر فوراً قاعة السخُون نحو إحدى القاعتين الأقلّ حرارة. لما أقول الموت، أعني كذلك، وعلى الخصوص تجربة محدَّدة جداً تُعَاش مع الكيَّاس، ذلك الشخص المفتول العضلات وذو القلب الذي لا يكل، نوع من عفريت الحمَّام الذي يبدو أنه يجهل اللغة المتداولة، اللغة المنطوقة، إنه، وهو يكيس، يُطلق فحيحاً، وطرف لسانه على أسنانه، أصوات ينبغي البحث عن معناها في ما لست أدري أيَّ عُمق بهيمي أو بدائي. إنك بأكملك تحت رحمة هذا الشخص القويّ، إنك مستسلم له، وإنك في جمود كامل بين يديه، إنك ميِّت، إنك الجثة الخاضعة لغسل الجنازة. توجد بينك وبين الميت نقاط مشتركة عديدة: العُرْيُ، والجمود، ومجاورة الأرض، ثم الماء، الماء السَّاخن الذي يُطَهِّرك ويُهَيِّئك لملاقاة الله. الكيَّاس عَبَّار: إنه حين يغسل الموتى، لا يدلك جسدك بهدف النظافة أو العلاج؛ دوره أرهب من ذلك، لأنه يجعلك تعبر برزخاً، ذلك الذي يفصل بين الدنيا والآخرة.

الحمَّام هبوط إلى العالم الآخر. لا أحد يصعد إلى الحمَّام، بل يهبط إليه (من العسير تصور حمَّام جاثم على مرتفع). ما أن تدفع الباب لتدخل إلى القاعة الأولى، حتى يكون عليك أن تهبط درجة، على الأقل درجة، الحمَّام مكان في أعماق الأرض؛ ، لأنه عالم سُفْلي، فإنه مظلم، لا نجم فيه ولا شمس، قاصياً عن الليل والنهار، خارجاً عن التقويم الزمني والتأريخ. لا منفذ للشمس إلى عالم الأموات هذا، مقام الأطياف غائمة الأشكال، التي لا تعكس إلا بصورة ناقصة أشكال العالم العُلْوي، العالم المغمور بالشمس. الحمَّام مرآة مُضَبَّبة بالبخار، ترتسم عليها أشباح مبهمة، وأطياف غائمة، خندق غارق في بخار كثيف وخانق.

ماذا تصنع كل هذه الأشباح في هذا المكان الجحيمي؟ إنها تنتظر، تنتظر الظهور الخارق، علامة التجلّي، الإعلان غير الأكيد عن الخلاص. معلوم أن أثمن شيء في الحمَّام هو الماء، الماء الساخن، قد يسيل بغزارة، لكنه في أكثر الأحيان يندر، ويشحّ، وحينئذ يجري المشهد الأشدّ درامية، الأشدّ رهبة. المستحمُّون،

الغارقون عرقاً أمام السطول الفارغة، بعد أن كشطوا قاع الحوض، ينتظرون مقرفصين أن يستأنف الماء المنقذ سيلانه. يبدأ الامتحان العظيم، وهو قبل كل شيء امتحان للغة: يتعلق الأمر بالتواصل مع المزوِّد بالماء، ذلك الكائن اللامنظور الموجود على الجهة الأخرى من الجدار، على الجهة الأخرى من الصخرة. لا يمكن النفاذ إلى نواياه وكل شيء متعلّق بهواه: يمكنه أن يُزَوِّد بالماء بقدر ما يشاء، كما يمكنه حبسه؛ إنه ربُّ الماء والنار، يتصرَّف، على ما يظهر، بسلوك من قبيل الاعتباط.

هو الذي إذن يجب التواصل معه. لكن هل يسمع؟ هل يهتم بهذه الأشباح المتعبة المكروبة؟ ربما كان نائماً، ربما لم يكن موجوداً حيث يُظَنُّ أنه موجود، ربما كان قد تغيَّب، مُهْملاً المستحمِّين المتوقفين عليه كُلِّياً، والذين يحبسهم أسارى أمام حائط المبكى هذا. يستقر اليأس ويتزايد بمرور الوقت. أحياناً يمسك شبح، وقد استبدَّ به غضب مفاجئ، بسطل ويضرب حائط البُرْمَة، مجَدِّداً بذلك حركة عتيقة، حركة موسى ضارباً بعصاه الصَّخر، موسى مفجِّراً الماء من الصخر الصُّلب والأصم...

يتواصل الحوار مع الكائن اللامنظور، لا يكلّ لكنه أكثر فأكثر عنفاً، حوار ذو اتجاه واحد. النداء المنطلق من المستحمين يَضُمُّ إلى الضربات المتكررة على الصخر، رسالة الصوت، والقول: «اطلق الماء!»، يصيحون بالكائن اللامنظور. لكنه لا يردّ، لا يجيب على الخطاب بخطاب ولا على الضرب بضربات. لا يرد إلا بالصمت، إجابة يزيد من التباسها أن لا أحد يعلم إن كانت قد بلغته الرسالة. أمام الصمت انتظارٌ قد يكون دون نهاية، إذ ذاك يتجدَّد الطلب، وتتضاعف قوة الصياح، وتتبدل نغمة الخطاب (والضربات على الصخر) متحوِّلة على التعاقب من التوسُّل، والتضرُّع، إلى الاحتجاج والسَّخط، بل إلى التهديد والشتيمة.

وإذ يبلغ صمت الكائن اللامنظور درجة تفوق الاحتمال، يتشاورون، لابدَّ من فعل شيء. لا يمكن الاستمرار في الاحتراق دون محاولة للخروج من هذا الموقف الجحيمي. لكن لانتزاع جواب من رب الماء والنار لابدَّ من التأكد أن الرسالة حقاً قد بلغته. الملاذ الأخير سيكون هو الجلاَّس المكلَّف بحراسة الحمَّام، شخص أغفلتُ الحديث عنه حتى الآن، ولابدَّ من التشفُّع إليه حالاً.

إنه يجلس بوداعة قرب الباب، يراقب الدخول والخروج، ومكلَّف كذلك بحراسة ثياب المستحمين، وبصفته بوّاباً، فهو يؤمِّن الوساطة بين عالم الداخل وعالم الخارج، عالم الشمس وعالم الليل، عالم الأجساد الصلبة وعالم الأطياف المائعة، عالم اللباس وعالم العُرْي، عالم الأحياء وعالم الأموات. هو الذي سيُلْتَجأُ إليه، سيكون الرسولَ، والوسيطَ. إن له مع الكائن اللامنظور اتصالاً مباشراً، يستطيع أن

يذهب إليه، ويكلِّمه، وجهاً لوجه دون شك بينما الأشباح مفصولة عنه دون أمل بجدار مُصْمَت، شفاعة الجلاَّس تستثير الرد الإيجابي من رب الماء والنار، وتنقذ أخيراً جماعة الأطياف.

ليس للشفاعة دائماً مفعول فوري؛ يبدو أن الكائن اللامنظور يتشبث بأن يظل غير متوقَّع وأن يؤكد على الصفة الاستثنائية لهبته. وإذ يطول الانتظار، يُحوِّل المستحمون غضبهم نحو الوسيط الذي يجعلون منه مسؤولاً عن الشقاء الذي يُحيقُ بهم. يبدو آنذاك بمظهر كبش الفداء. ثم بغتة، تحلُّ المعجزة: يبدأ خيط رفيع من الماء بالانصباب! الصخر لأنَ أخيراً وذاب. ينداح فرح عظيم بين الأشباح.

لكن لابدَّ من الانتظار بعض الوقت قبل إمكان الاستقاء، لابدَّ من انتظار امتلاء البُرمة حتى حافتها، وتنظيم توزيع الماء، ومحاربة انعدام الانضباط، والتفكير في الصالح العام. إنَّ الشروع فوراً في ملء السطول، وبشكل انفرادي، لن يُوَلِّد سوى الفوضى والجنون؛ سيرغب كل واحد أن يكون أوَّل مَنْ يستقي، وستنفجر المشاحنات، وفي النهاية لن يستقي أحد. لكن الأمور لن تجري على هذا النحو. يمرق فوراً من كتلة المستحمين شخصٌ يستقر إلى جانب البرمة للدفاع عنها ضد كل اقتراب أناني. يكون عادة قوياً متيناً، لا أحد يُعَيِّنُه لوظيفة حارس الماء هذه فهو يُعَيِّن نفسه بنفسه ويقترح خدماته مجاناً. يتمتع بسلطة هائلة، لكن لا أحد ينازعه فيها في أي لحظة، لأنه يستمد سلطته من واقع أنه سيكون المستقي الأخير. هذا المستقي وهذا الموزِّع للماء يُبدي عن روحٍ من المساواة جديرة بالإعجاب ويقدِّم درساً نموذجياً في الإيثار وإنكار الذات. وحين تمتلئ البرمة، يوزع الماء بالقسطاس، فلا يملأ السطول سوى إلى النصف، في مرحلة أولى. في النهاية، يذهب كل واحد إلى ركنه بعد أن تقوَّتْ روحُه الجماعية وعاش لحظات فذَّة من التضامن. يستمرُّ الماء في الانصباب، ولما كان الجميع قد استقى، فإن الحوض يفيض. بعد الخصاص، الوفرة والإفراط، لكن لا أحد في تلك اللحظة يهتم بالتوجه إلى الكائن اللامنظور ليطالب بوقف سيل الإفراط.

لما يغادر المستحم الحمَّام يصعد من العالم السفلي نحو عالم الشمس ويُجَرِّب البعث بعد الموت. لقد غيَّر لباسَه وجلدَه، واستبدل بكينونته القديمة كينونة جديدة. ربما يصادف قريباً من الحمَّام الغبَّار الذي يُزَوِّدُ بالوقود يسوق بعصاه حمارة المحمَّل بالنشارة، نافحاً في مسيره عبيراً طيباً، رائحة الخشب الدافئة السُّكَّرية. إنه، مصحوباً بحماره، أحد القلائل الذين لهم اتصال مباشر وأليف مع الكائن اللامنظور. هذا الأخير، في خندقه العميق، يستخدم النجارة والنشارة ليحصل على انصهار الماء

والنار، وليغذي الصُّهارة المحتدمة المتوهّجة التي تفوز في أحشاء الأرض. شمس تحت أرضية، شمس معكوسة تُشعُّ من الأسفل إلى الأعلى.

اليوم، اختفى الحمار، لن تجده في جوار الحمَّام؛ لقد حلَّت محله شاحنة صغيرة. تغيير طفيف، خارجي، عرضي؟ حين يلحق التغيير عنصراً، تنتقل الحركة إلى العناصر الأخرى، وفي النهاية تنهار البنية بأكملها. حلَّتْ محلَّ الحمار الشاحنة الصغيرة، وحل محل الخشب المازوت؛ حينئذ تختفي الرائحة الطيبة للنشارة، والنجارة، ويختفي الاتصال، ولو كان قَصيّاً وغير مباشر، بالشجرة والغابة. زد على ذلك أن سطول الحمَّام لم تعد من الخشب؛ في البداية عُوِّضَ الخشب الناعم بما لست أدري أيَّ معدن بارد، قاس وقاطع، ثم بمادة بلاستيكية سوداء، كامدة وكئيبة.

أخطر من اختفاء الخشب، اختفاء البرمة وتعويضها بالصنابير، واحد في كل قاعة من القاعات الثلاث. هذا يعني أن قلب الحمَّام قد توقف عن النبض، وأن انقلاباً عميقاً قد حصل، أثره الفوري هو افتقادٌ رهيبٌ للاتجاه. الحمَّام دون برمة (أو توقَّفت فيه البرمة عن الانشغال) كمسجد دون محراب؛ كل الاتجاهات ممكنة، ومتساوية. ماعادت توجد تلك المغنطة التي تقود حتماً نحو النار، ماعاد ذلك المسار الاضطراري الذي يُفْضي من قاعة لأخرى حتى القاعة الساخنة. حين صار للقاعات الثلاث الحرارة نفسهاَ تقريباً، ماعاد من سبب للتقسيم الثلاثي للحمَّام، وماعاد للمسار الأسْراري من معنى.

نتيجة لهذا، يتلاشى المظهر التقديسي للحمَّام. إن كان يكفي فتح صنبور للحصول على الماء الساخن فما الحاجة للحوار مع الكائن اللامنظور، بكل ما ينطوي عليه هذا الحوار من اختبارات ومجازافات، وآمال؟ ماعاد الحمَّام حمَّاماً، إنه محل استحمام عمومي، ومكان للتنظيف، لاأكثر. ما عادت الأمور كما كانت. جدار بأكمله من طفولتنا، من ماضينا، يتهاوى.

المصبَاحُ السِّحْري

إن بطل قصَّة مرسومة لا يموت أبداً، صَحيح أن متاعب تحصل له: تغلبه الكثرة العددية لأعدائه، يقع في الأسر، ويُربَط إلى عمود التعذيب. يحدث له أن يصاب بجرح خطير، بل أن يعتبر ميتاً، يتحسَّر أصدقاؤه لموته، ينتحبون حول جسده. لكنه فجأة يفتح عينيه أو يُصَعِّد آهة ضعيفة لقد كان يتظاهر بالموت، أو كان مغمى عليه فقط، أو مصاباً بجرح خفيف. بضعة أيام من العناية، وسيقف من جديد على قدميه، متأهباً لمغامرات جديدة.

لا يموت، لا يمكن أن يموت، لأنه لمَ يُولَد، وليس له أبوان، لم يكن له أبداً أبوان، ومع ذلك فهو ليس ابناً غير شرعي ولا لقيطاً. إنه، في الواقع، خارج كل تصنيف للنسب، وكل تسلسل وراثي. ولأنه بلا والديْن، فلا يمكن أن يكون أباً، ليس بمقدوره أن يَهَبَ ما لم يُمْنَحْ أبداً. لا ماضي له ولا مستقبل، إنه موجود، لا أكثر.

في الرواية، إذا مات أحد، فهو موت نهائي. إن الطفل الذي ينتقل من القصة المرسومة إلى فينيمور كوبر[1] ينجز تقدُّماً ذهنياً خطيراً. فهو يَطَّلع للمرة الأولى على طابع الموت المحتوم والمستحيل التعويض. يُونْكَاس، آخر الموهيكان، والجميلة كُورا يقتلهما بدناءة ماكوا المشؤوم، وما من أمل في أن يعودا إلى الحياة. وهكذا، وإنها لمعرفة مريرة، لا يُبْقي الموت على الأخيار. العالم ليس على ما ينبغي أن يكون، ليس كما كان يُظن أنه كائن. عزاء هزيل : خاطبت الهنديات كورا التي ما عادت موجودة يَعدْنها بمروج ما نيتو الخضراء، حيث الصيد الوفير. آنذاك ستحتفل بعرسها مع يونكَاس، لن يُعوزها شيء وستكون سعيدة إلى الأبد. وتنصح الهنديات، كنساء عمليات، الميتة «بأن تكون متنبهة لحاجات رفيقها، وأن لا تنسى أبداً الفارق بينهما الذي قضت به حكمة مانيتو». لكنِ الأبلغ تأثيراً، هو حين يحضها على أن لا تستسلم لحسرات لا جدوى منها على أهلها وعلى الأماكن التي عاشت فيها. ما معنى هذا، إنْ لم يكن أن لا شيء بمقدوره أن يُعَزِّي كورا عن الخسارة التي أصيبت بها؟ إن مروج مانيتو، مهما كانت روعتها، لن تفلح في تسلية الميتة من الذكرى الموجعة عن حياتها السالفة. لكن أصواتاً تُصدر لها الأمر بأن تنسى، وأن لا يكون لها ماض.

أول واجب للميت أن يقطع كل صلة بوجوده الأرضي، أن يُلغي شخصيته. في ذلك فائدة للأحياء، وفائدة له أيضاً : بالغُفْلِيَة فقط يستطيع الاستمتاع بالهدوء، والتصالح مع وجوده الجديد. لكن أمواتاً يرفضون، على الأقل في البداية، أن يجرعوا ماء اللَّيثي[2]. هؤلاء يُعانون آلاماً رهيبة : يهيمون، دون راحة، في الأماكن التي كانوا يألفونها، ولا تزال دائماً أليفة لهم، لكن لا أحد يحس بوجودهم. يمتنع عليهم التواصل مع الأحياء الذين يكون في حزنهم عليهم سَنَدٌ لهم، يُعَزِّيهم عزاء أليماً. يتسلَّلون بالليل في عُسْر إلى الأحلام، لحظة حوار وجيز لا يتبقَّى منه شيء كثير في الصباح. أحياناً يبذلونَ جهدا يائساً فيتمكّنون من إسقاط

---

1) الإشارة هنا إلى أبطال وأحداث رواية فينيمور كوبر **آخر الموهيكان (1826)**.
2)الليثي **Léthé**، في الميثولوجيا اليونانية، أحد أنهار العالم السفلي، يحمل ماؤه النسيان.

شيء أو الاصطدام بأثاث، آملين بذلك جلب الانتباه، لكن لا أحد يفهم الرسالة أو يتجرأ على فهمها. ثم يأتي اليوم حيث يدركون أنهم منسيون لا تُستحضَر ذكراهم إلا في النادر. حينئذ يمشون في حزن نحو مملكة الأموات، ويستسلمون أخيراً لشرب ماء اللّيثي. بعد ذلك، قد يحدث لهم، وهم يطوفون مروج الفردوس أن يتوقفوا، مترددين، وقد أزعجتهم ذكرى مبهمة غائمة عن ماض قد تلاشى. يحدث ذلك كلما فكر فيهم أحد من أهلهم.

من أقسى التجارب، بعد الجنازة، مشهد الدار تخلو بعد أن كانت حاشدة بالناس. يختفي سَنَدُ خطابات الآخرين، ولا تبقى سوى مواجهة خطاب الذات.

كان عبد الله، أسبوعاً بعد وفاة أمه، جالساً في الغرفة التي لفظت فيها نفسها الأخير (ذلك ما قيل له، لأنه كان آنذاك بعيداً بآلاف الكيلومترات). أبيات ليلية وباردة تعود إلى ذهنه، حيث كانت ميتة تخاطب شاعراً غامض الصمت. كان المساء والبيت يغرق في الظلام. لكن كان نور في المطبخ. بغتة رَنَّ صوت، كأس انقلبت في مقطرة الأواني. أدرك عبد الله في تلك اللحظة أنه لا يستطيع التصديق بموت أمه. لم يكن ذلك حقيقياً. ستظهر من جديد، ستخرج من المطبخ، وتقترن بخطوات قصيرة ثم، متكئة على إطار الباب، ستنظر إليه بعينيها المتعبتين الوديعتين.

الأم النموذجية، النمطية، نجدها في حكاية علاء الدين. لننسَ لحظةً الساحر المغربي، والجني خادم الخاتم، وأميرة الصين، والقصر المتشيَّد في ليلة واحدة، بل لننس المصباح الشهير، ولنركّز على صورة الأم وهي تغزل الصوف لتكسب قوتها وقوت ابنها، الولد المشاكس الذي لا يُفكِّر إلا في اللعب في الدروب والاستسلام للتسيّب. لقد بلغ من العناد أن والده، وقد يئس من إصلاحه، مات كَمَداً، ومع ذلك، أمْرٌ يثير السخط، هو الذي كان من نصيبه المصباح!

لماذا هو؟ لأن أمه كانت تحبُّه حباً غير مشروط. مهما فعل، فإنه على صواب، ومغفور له ومَرْضيٌّ عنه سلفاً. كان مُوَفَّقاً في كل شيء لأنه كان يحس نفسه مسنوداً في كل لحظة بالحبِّ الأمومي حيث يستمد من القوة ما يجعله قادراً على تغيير العالم. هل كان يحب أمه؟ لم يكن يطرح على نفسه حتى مجرّد السؤال، مستغرقاً في أحلامه عن الطموح والمجد، مشغولاً بلا توقف، منطلقاً في خطٍّ مستقيم نحو هدفه، كالمجنون. أمه، في خلاف دائم معه، تستجيب مع ذلك دائماً لمطالبه وتساعده على تحقيق مشاريعه الأشدّ غرابة، والأشدّ جنوناً. لم يكن ممتناً لها على ذلك، إنها موجودة هنا لتساعده، وتخدمه مثلما يوجد الهواء هنا ليتيح له التنفس، والشمس لتضيء له طريقه. ما كانت تفعله كان مُسْتَحَقاً له ولا يحس أنه مَدينٌ لها

بشيء. بل على العكس، كان يتصرف كأنَّها كانت هي المدينة له. لم تكن هي تفهم الأمر بخلاف ذلك؛ لقد تلقَّت سلفاً مكافأتها يوم جاءت به إلى الدنيا. الاعتراف الوحيد بالجميل الذي تتطلبه منه هو أن يكون موجوداً، وأن يتحرك تحت ناظريها، أن يكون دائماً هنا، لا أكثر.

اعتبر كاتب نمساوي (جوزيف پوپر لينكيوس) حكاية علاء الدين تمجيداً للحب الأمومي، فتخيَّل تتمة للحكاية. لما عاد علاء الدين من سفر، علم بوفاة أمه. أخذ في البكاء. لكنها، رغم أنها قد ماتت، قررت «أن تتظاهر بأنها على قيد الحياة» حتى لا يحزن. «لهذا فإنها عندما سمعت وصول علاء الدين ونحيبه أمام البيت، جمعت كل قوة حبها وأزاحت عن رأسها الكفن الحريري الذي ألقي على جسدها، ثم التفتت نحو الباب الذي سيدخل منه ابنها. وبفضل مجهود لم يكن أبداً في مقدور إنسان أو مَلَك بذله، أجبرت نفسها على الابتسام بحنان كأن شيئاً لم يكن وكأنها مبتهجة بقدومِ ابنها»[3].

لكن پوپر قد أغفل إثارة سؤال، السؤال: ماذا حصل لعلاء الدين بعد وفاة أمه؟ إجابات عديدة ممكنة، لكن أكثرها احتمالاً قد يكون الآتي: انتهت الجنازة، وأمسك الابن اليائس بالمصباح، حكَّه لكن أيَّ جنِّي لم يظهر أمامه. كرَّرَ التجربة عدَّة مرات، لكن دون نتيجة، أدرك حينئذ أن أمه كانت جِنِّية مصباحه السحري.

حَوْضُ الوَرْد

سنوات طويلة، لم تطأ قدما عبد الله المدينة القديمة. ذلك الفضاء، كما كان يظن، لم يعد ملكاً له. صحيح أنه قضى فيه شطراً كبيراً من حياته، لكن ذلك تاريخ قديم، ماء آسن لم تكن عنده أي رغبة ليغوص فيه من جديد. صلته الوحيدة بالمدينة القديمة كانت دار عبد المالك، جده، التي ربما صارت أطلالاً ولم يعد يسكنها أحد. يجري الحديث دائماً عن بيعها، لكن الورثة الكثيرين لم يتوصَّلوا إلى تفاهم، فكانوا يتردَّدون، ويماطلون، ولما يعزمون في النهاية، ما تفتأ خصومة في الظهور، فيكون من اللازم مرة أخرى استئناف كل شيء والانتظار. ذات يوم، اتفق الجميع، رغم كل ذلك، على البيع. وهكذا دخل عبد الله المدينة القديمة، لا من بابها الكبير، بل من باب صغير جداً، يقع غير بعيد عن موقف للسيارات حيث استطاع أن يركن سيارته.

---

3) جوزيف پوپر، «علاء الدين»، ترجمة عبد الفتاح كيليطو جريدة الاتحاد الاشتراكي، بتاريخ 21 مارس 1992، ص5.

ما أن خطا خطوة أو خطوتين، حتى أحس أن الباب ينغلق وراءه. إن المدينة القديمة، المحتمية بأسوارها، منطقة مغلقة، ما أن تدخلها حتى تُولّي ظهرك العالم الخارجي، وعبثاً تلتفت وراءك فلن تراه، لقد اختفى تماماً. استبدّ بعبد الله إحساس بالغرابة الأليفة، لم يتعرّف على أحد، لكن المدينة القديمة لم تتغيّر بتاتاً. بلى، قليلاً مع ذلك: فالدروب تبدو له أكثر ضيقاً، والبيوت أقلّ ارتفاعاً. والمسافات أقصر. هذا الفضاء، كما يراه، وقد تقلّص، ينفتح مع ذلك على ركام من الدروب والزناقي المسدودة يجهل اسمها. بجانب أبواب ضخمة لبعض المساكن، كانت أخرى قصيرة، قميئة تبدو كأنها صُمّمت لأقزام.

حصل ما كان لابدّ أن يحصل، تاه عبد الله. هو، ابن المدينة القديمة، صار عاجزاً عن العثور على طريقه وسط ما كان يبدو له متاهة لا منفذ منها، حيث يجازف بأن يهيم إلى ما لا نهاية. أدرك حينئذ أن نواحي كاملة من المدينة القديمة كانت غريبة عليه، وأنه طوال أعوام لم يتخطّ حدود حومته، مُتَسَخِّراً عند نفس البقال، حاملاً الخبز إلى نفس الفرّان، قاصداً نفس الحمّام، ملازماً نفس المسيد. كان يتهيأ، وقد استبدّ به القلق، ليسأل عن الطريق أحد المارة حين أبصر باباً كان مألوفاً له. كان على يقين: دار عمته السّعدية.

السعدية: المسعودة. كان عبد الله، أيام العيد، يرافق جده الذي يقصد، طارقاً الأرض بعصاه بناته الثلاثة. زيارته الأولى كانت لربيعة (زهرة الربيع)، الأبعد مسكناً. هل كان لها هذا الامتياز بسبب إنجابها لأكبر عدد من الأطفال؟ بعد ذلك يأتي دور الزوهرة (الزَّهْرَة؟ الزُّهَرَة؟) التي لم يكن يطيل المقام عندها: كان يحتقر زوجها منتهى الاحتقار. ويختتم في روعة بالسعدية، البنت الكبرى العزيزة على قلبه، العزيزة أيضاً على قلب عبد الله: كانت تتميز عن أختيها بتقديمها لصنفين من الحلوى، وقمّة اللّباقة كان تقديمها لا الشاي بل الحليب.

ولأن عبد الله مُتَشَبِّع بالأدب، حاصرته استحضارات روائية. كان، شاء أم أبى، وريثاً للشاعر العربي القديم، واقفاً على أطلال ديار مهجورة وسط الصحراء، يبعث إلى الحياة، على مجرى الذكريات، ماضيا غابراً بأكمله.

ساحة صغيرة، سقّاية عمومية، تجنّب عبد الله الدرب حيث كان يسكن م. في كل صباح، كان م. يخرج من بيته ويقصد بخطوات متمهلة السقاية ليؤدّي قرباناً غريباً. كان، لابساً سروالاً قندريسياً وبدعية ناصعيْن، يمسك بمصيدة حيث كانت ثلاث أو أربع طُوبّات تضطرب، يفتح الصنبور، ويغطس مصيدة الجرذان في السقاية. ثم منتظراً أن تموت الطوبّات، كان يثرثر في هدوء مع البقّال السوسي. كان

يسكن وحده، داراً فسيحة. وحيداً؟ كان جيش من الطوبَّات يعاشره، وشغله الوحيد هو أن يحاربها.

ذات ليلة قائظة، حلم أنه كان محموماً وأن أمه تجفف وجهه بخرقة مبللة وتقرب من عينيه مقصاً. ارتعب وأفاق. كان مغسولاً بالعرق؛ ولسان رفيع وسريع يلحس جبهته. لو حرك رأسه، ستعضه الطوبَّة بكل تأكيد. ظل لحظة متجمداً، ثم رفع ساقه وتركها تسقط على اللحاف، فهربت الطوبة. في الغد من تلك الليلة الفظيعة، اقتنى م. مصيدة الجرذان.

ذات صباح لم يظهر. قلق لذلك البقال فذهب يطرق الباب. لم يرد عليه أحد، فأخطر أخاه الذي كان يسكن في الطرف الآخر من المدينة القديمة. لما دخلا أخيراً إلى الدار، أبصرا أن الطوبات شرعت في قرض باب الحجرة حيث كانت تتمدد جثة م. في الحوش، كانت المصيدة فارغة.

لما لم يعد للطوبَّات أن تؤدي ضريبة يومية إلى م. فقد تمكنت من التكاثر بكل أمان في الدار الفسيحة، التي لم ينازعها أحد منذ ذلك الحين في ملكيتها. كان المار يتنحى غريزياً عن الباب، متخيِّلاً الفظائع التي لابدَّ أنها تجري في الداخل: نغيل دائم، مُقَزِّز، ومشاهد من العربدة والمقتلة.

غير بعيد عن هذه الدار الكابوسية، كان لحبيبة دائرة نفوذه، بضع مئات من الأمتار المربَّعة. كان حبيبة، عكس ما يوحي به اسمه، قطاً ذكراً، وكانت إنجازاته تنتزع احترام الأطفال. صباحاً، في العاشرة تماماً، يغادر منزل. ويشرع، متمهِّلاً، في تفقّد منطقته، متأكداً من أن كلَّ شيء على ما يرام. بعد ذلك يستقر قريباً من فتحة البالوعة ويتوقف عن الحركة. كُنَّا، كي لا نضايقه، نقف على مسافة ونحبس أنفاسنا. بغتة كان يغطس قائمته اليسرى ويستخرج طُوبَّة تختلج، تكف عن الحركة لحظات بعد ذلك. القتل لم يكن يكفي حبيبة، كان لابدَّ له فوق ذلك أن يُشْهِرَ ضحيته، ويعلن انتصاره ويتلقى هتافاتنا. يعود إلى الترصُّد راضياً حتى بعد الزوال بنصف ساعة، ساعة غذائه. آنئذ يعود مُتَعَجِّلاً، ونرافقه لحضور مشهد آخر، أكثر إدهاشاً. لم يكن يموء، ولم يكن يخبش الباب كي يُفْتَح له. كان يتأهَّب، ثم يَثِبُ ويرفع خُرصة الباب التي تسقط بقرقعة. فتفتح له زوجة ر.، الكامنة دوماً خلف الباب، وتستقبله بكلمات حُبّ. فيسرع، واثقاً من طريقه، مباشرة نحو المطبخ.

قد يحدث له، أثناء موسم السِّفاد، أن يختفي أياماً وأسابيع، وحينئذ كان الجميع يأسفون عليه. كانت الطوبَّات تظهر جهاراً في الدرب وتتسلل إلى البيوت. كانت النساء على الخصوص أثناء إنجازهن أشغال البيت، يجدن أنفسهن أنفاً لأنف

مع طوبَّة تُحدِّق فيهن بعين لاهبة. كن يغادرن بلَهْوَجَة صارخات، المطبخ مملكتهن، للالتجاء إلى الحجرة حيث يكون الزوج جالساً في سَلام. كان يتلقى النبأ بالرعب الذي كان يعانيه ركاب سفينة تجارية وهم يلمحون في الأفق راية القراصنة السوداء.

كان الرجل يبدأ بلوم زوجته: لو اهتمت، كما لم يكفّ عن تنبيهها، بأن يكون باب الدار مغلقاً دائماً، ما كان لهذا الهمّ أن يحصل ... لكنه يعلم أن عليه أن يتحرك، وفي أقصى الآجال، وأن سلطته في خطر: إما أن يقتل المجتاح، أو يكون عرضة لاحتقار زوجته وأولاده، ويصبح ضحكة للجيران. فينهض متغلباً على تقززُّه، ويقبض على عصاً ويدخل ببسالة إلى المطبخ، إلى ذلك المكان المعتم، الأنثوي، الغريب، الذي لا تكاد تطؤه قدماه أبداً. ينبش بطرف عصاه كلَّ الأركان، وكلَّ الخبايا المحتملة. تنتهي الطُوبَّة بالظهور. حينئذ تنشب معركة هوميرية وسط الأفران، والقدور، والطناجر، والأواني. كان الرجل يعلم أن عليه أن يُهشِّم رأس عدّوه، فكان يأخذ ما يكفيه من الوقت لذلك. أخيراً أمام نظرات الإعجاب من أطفاله، كان يغادر المطبخ، منهوكاً، راجف اليدين، شاحب الهيئة، كأنه قد خلع منذ قليل ضرساً بدون تبنيج. انتصار مضحك. لكنه أثناء المعركة كلها، كان يحس أنه لا يُصارع قارضاً تافهاً، بل ضد مبعوث من عالم مُوَازٍ باعث على التقززُّ فوق كلّ وصف، ضدّ الوكيل الماكر لقوى جهنمية وشيطانية. ومهما يكن، فإن هو ميروس في محاكاة ساخرة هزلية للإلياذة، ذات عنوان مفرط الطول وعسير على النطق، البتراخوميوماخيا[1]، لم يستنكف عن وصف الحرب بين الضفادع والجرذان.

خائضاً في تعاشيب ذكرياته، انتهى عبد الله بالوصول إلى منزل طفولته. ما أن تخطّى العتبة، حتى استشعر ذلك القلق الذي استبدَّ به وهو يدخل المدينة القديمة. إن الدار العتيقة هي أيضاً ترفض كلَّ تَوَاصُل، إلا مع السماء التي تشرف فوق فناء الدار: حالما ينغلق الباب، تنقطع كل صلة بالخارج، وينفذ إلى البيت، إلى الذات، إلى حميمية الكينونة العميقة التي لا صلة كبيرة لها بالكينونة المستباحة التي تَذْرَعُ الشوارع. يجب، للنظر نحو الخارج، في غياب أيِّ نافذة، الصعود بواسطة سلّم إلى السطح، حيث تُرَى، على امتداد البصر، سطوحٌ أخرى، متماثلة البياض، وفي مكان ما، قطعة من بحر أزرق.

الدار التي كانت في ذاكرته فسيحة، بدت له بالغة الصغر. سريعاً ما طاف بها منتظراً أبناء عمه الذين سيكونون، دون شك، مرفوقين بأبنائهم وحتى

---

1) البتراخوميوماخيا (الحرب أو المعركة بين الضفادع والجرذان) قصيدة ملحمية هزلية كانت تنسب إلى هوميروس.

بأحفادهم. قبيلة كاملة، لم يكن يرى أفرادها إلا من بعيد لبعيد، في الجنائز(الموت لا يُفَرِّق، إنه يجمع).

كان في منزل الأموات وكان يبدو له أن أشباح الراحلين العزيزة تُشكِّل حوله حلقة وتبعث إليه بالتماس أخير؛ لام نفسه لأنه، منذ سنين، لم يزر قبورهم.

لام نفسه أيضاً لأنه لم يهتم بالمحافظة على كتب جده، كتب لا تحصى، جُمعَتْ، فوراً بعد وفاة مالكها، في صناديق خشبية وأغلق عليها قريباً من السطح في خزين حيث كانت تُخزن أكياس القمح وخوابي الزيت، والعسل، والسمن. كانت كتباً من الحجم الكبير، كل كتاب كان محتوياً في حاشيته كتاباً آخر يُفَسِّره أو له به صلَة من الصِّلات. كتب ذات حروف طباعية مُتَلاَزَّة، دون فقرات، ولا عودة إلى السطر، ولا ترقيم. كتب مَتَاهية : تنفذ إليها من بدايتها ولا تخرج منها إلا في نهايتها، بعد أن تجتاز، مبهور الأنفاس منقطعها، ملايين الحروف.

كانت مكتبة عبد المالك دون شك مُؤَلَّفة أساساً، من تفاسير القرآن ومجاميع الحديث، ومُصَنَّفات الأصول والفقه. كان يحبُّ أن يردّد أنَّ عبد الله سيصير عالماً، متضلعاً في علوم الدين. كان بذلك يتمنَّى أن يتأبَّد ويتخلَّد في حفيده (ربما كان كذلك قد تمنى في عمق سريرته، حتى يكون التناسخ تاماً، لو أن اسم الطفل النحيف الذي يرافقه إلى المسجد كان عبد المالك). كان يرى أنها وحدها الشريعة هي الجديرة بأن يُكَرِّسَ لها المرء حياته، ووحدها الكتب التي تستجلي معنى كلام الله هي المستحقة للقراءة. لم يكن في نهاية عمره يقرأ سوى القرآن.

لابدَّ أن مكتبته لم يكن فيها كتاب واحد عن الأدب؛ ما كان للشعر ولا للنثر «الفني» أي جاذبية له؛ إنها ليست بنافعة للمؤمن لا دنيا ولا آخره. لاشك أنه كان يعلم أنه في زمن مضى كان يوجد شعراء كبار : أبو نواس، البحتري، المتنبي، لكن لا أحد منهم يمكن أن يمثل نموذجاً يُحتذى. أليسوا في نهاية الأمر، سوى سكِّيرين، شاذِّين، مُلحدين، متسوِّلين، هامشيين؟ القصائد القليلة التي كان يعرفها (والتي نسخها بيده) كانت في تمجيد الله والرسول، قصائد ضعيفة الصياغة الفنية، لا أناقة لها، لكنها مُؤَثِّرة بتواضع أسلوب ذلك الذي يُعَبِّر فيها عن نفسه، مخلوق ضعيف يجتهد في التحبب إلى الخالق. إن نظم تلك الأبيات وتأليفها شكلٌ من الصلاة، فعلُ عبادة، إحياءٌ للإيمان.

كيف بلغ إلى هذا النفور، أو الإنكار للشعر؟ أي أستاذ كان قد صَدَّه عنه؟ في البداية توجد اللعنة القرآنية : «والشُّعَراء يتبعهم الغَاوُون ألَمْ تَرَ أنهم في كُلِّ وَاد يَهيمُون وأنَّهـمْ يَقُولُون مَا لاَ يَفْعَلون»، لكن القرآن يستثني من اللوم الشعراء «الذين

آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً». لكن هل يقدر هؤلاء أن يقولوا شعراً، وشعراً جيداً؟ قال الأصمعي إن الشعر يضعف لَمّا يُراد به غير وجهه، المتمثل في الباطل، أي في الكذب والتضليل. قول فظيع، لكن أحداً لم ينقضه. ما كان عند دراسي الشعر، بكل اتجاهاتهم، إلا تقدير ضئيل للشعر المُؤَسَّسِ على العواطف الطيِّبة. الشعراء العرب الكبار كانوا كائنات رهيبة.

بالنسبة لعبد المالك كان كلُّ شعر العالم مُتَضَمَّناً في الحوض الذي أنشأه في خلفية الفناء حيث كان يزرع وروداً. في المساء، يجلس أمامها ويتأمَّل بكآبة في زوالها، في الطابع العابر لكل حياة، في بُطْلان الدنيا. ربما كان يتمثل الدار الآتية حديقة هائلة من الورود، حيث سيتمشَّى مُتمهِّلاً، متوقِّفاً بين الحين والحين لِيُقَوِّمَ زهرةً أو ينتزع عشباً ضاراً (بافتراض أنه لا يزال عشب ضار في الجنة).

ويل لمن يتجرأ على الاقتراب من الحوض. كانت أم هاني تتولَّى حراسته بيقظة لا تضعف، لأنها كانت تخشى نوبات الغضب النادرة، لكن الرهيبة، من زوجها. لكن الشيطان كان يوسوس أحياناً لأحد الأحفاد أن يقطع وردة. لحظة عظيمة من الهلع: كانت تركض للبحث عن نظاراتها (التي لم يقررها لها أي طبيب عيون)، فتركِّبها على عينيها، ثم بخيط وإبرة، كانت تخيط الوردة وتُصْلِحُ هكذا الجنَّة.

مَنَّاَنَة

كان المطبخ المعتم حيث كنت أقضي أفضل أوقاتي فسيحاً (في الواقع كان ذا حجم متواضع لكن، في ذلك الزمان، كلّ شيء كان يبدو لي هائلاً). كنت أحبّ أكثر من كلّ شيء أن أرى أمّي تشعل النّار: رغم حركاتها الدّقيقة، كنت أعاين المشهد بقلق إذ كنت أخشى أن لا تشتعل. كانت المعجزة تحصل أخيراً فينبثق اللّهب، أزرق وردياً.

كانت قطع الفحم تتحوّل إلى جواهر فأفكّر في موسى صبيّاً يختبره فرعون. جعله أمام جمر وجواهر، فأمسك النبيّ المقبل بجمرة وحملها إلى فمه. وَسَمَهُ ذلك مدى الحياة: انعقد لسانه، فلم يكن يتكلّم، فيما بعد، إلاّ بعسر. ولمّا كانت كلّ قصّة في ذلك الوقت، تبدو لي مُتَّصفةً بالكمال، وبالتّالي غير قابلة للجدل، لم أكن أجرؤ على التوقّف عند واحد من تفاصيل القصّة: كيف حدث أنّ الجمرة لم تحرق يد موسى قبل أن تبلغ لسانه؟ أمّا عن اختيار الجمرة بدل الياقوتة... ذات يوم، بدافع الفضول، وضعت يدي على زجاج قنديل متوهّج، فأوجعني ذلك كثيراً. وحتّى يسليني، حكى لي أبي هذا الفصل من قصّة موسى، صادفته بعد ذلك، بتفاصيل إضافية، في كتاب عن قصص الأنبياء.

لكنّ الحدث الأكثر دراميّة كان يحصل حين تصبّ أمّي الزيت في القدْر وتضيف إليه الملح، والتّبزيرة، وشرائح رقيقة من الثّوم. كان الزيت يأخذ في الفوران، لكنّي كنت أعلم أنّ هذا الاغتباط لن يدوم. وبالفعل، ما أن ترمي أمّي بقطع اللحم في القدر، حتّى يَنِشّ ويئِخُّ كقطٍّ وطأ أحدٌ ذَنَبه. لكنّ أمّي، مُقَطِّبَةً، تُسكته، تخنقه دون رحمة، بإغراقه في الماء، كثير من الماء. هذا الفوز كان بالنّسبة لي ثقيلاً، بل لا يُطاق: كنت إذ ذاك أدرك أنّ أمّي يمكن أن تكون شرّيرة، وتتسبّب في الأذى، بضراوة، في نوع من العناد الفظيع، مماثل لعناد خادمة الجيران التي، بعد

أن تلد القطّة، كانت تضع أولادها في إناء البول الذي تملأه بالماء... كانت المعركة غير المتكافئة حول النّار تنقضي في سحابة من البخار تُغلّف المطبخ كلّه. تشرع القِدر، وقد هدأت، في الهرير.

منّانة هي التي روت لي إعدام القطط الصغيرة. ما كان يحزنني في عملية القتل هذه، لكنّي لم أكن أجرؤ على الحديث عنها (دائماً فكرة أنّ القصّة محتومة في كمالها)، فضلاً عن نظرة اللامبالاة من كلّ أولئك أطفالاً وكباراً، الذين يعاينون المشهد، كان هو موقف القطّة. كانت منّانة تؤكّد لي أنّه لم يكن يلزمها كثير من الوقت لتنسى صغارها.

يوم حضرت منّانة إلى البيت، أخضعتها أمّي دون تأجيل لطقسِ عُبُور: ذرّت على شعرها دواء ضد القمل، بنفس الضّراوة التي تكشف عنها حينَ إغراقها الزيت في القدر. لمّا صُفّيَ القمل، لم يعد لمنّانة سوى عيب واحد: كانت تحبّ السكّر بإفراط. لذلك كانت أمّي تسهر على أن تظلّ هذه المادة دائماً تحت القفل.

لكن في حوالي الخامسة عشرة، اكتسبت منّانة عادة رديئة، أكثر خطورة: ما أن يتراخى انتباه أمّي، حتّى تندفع للخارج، إلى رأس الدّرب، فتنظر يميناً، وشمالاً، ثمّ تعود متسلّلةً. مع الوقت، صارت وقفاتها في رأس الدَّرب أكثر عدداً، وأشدّ تلهّفاً: من الواضح أنّها كانت تترصّد أحداً كان مروره غير المؤكّد لا يمكن أنْ يتطابق، إلاّ بمصادفة خارقة، مع اللحظة التي كانت، مُغافلةً يقظة أمّي، تنفلت فيها إلى الخارج.

في هذه الفترة بدأت تدخّن، على مثال خادمة الجيران، الأكبر سنّاً منها بقليل. كانت تتزوّد بالطّبع من علب سجائر والدي وتصعد لتدخن على السطح، وهو مرصد مثالي لمراقبة الدّروب المجاورة. لم يلاحظ أبي شيئاً في البداية. قد يكون قال لنفسه ببساطة إنّه يدخّن أكثر مما ينبغي وعليه أن يخفّف من استهلاكه. غير أنّ هذا الاستهلاك، يوماً بعد يوم، كان يتصاعد. شرع حينئذ في حساب عدد سجائره، فاستقرّت تهمة رهيبة في ذهنه. كان يرميني بنظرات غريبة، وزاد من حيرته أنه كانت توجد مواضيع لم نكن نتكلّم عنها أبداً. لابدّ أيضاً أنّه كان يخشى أن يظلمني باتّهامي دون أدلّة. هو نفسه لم يبدأ التّدخين إلاّ في الثامنة عشرة، حين وجد عملاً وصار قادراً على دفع ثمن تبغه بنقوده، وبالمختصر، حين صار، حسب تعبير عزيز عليه، «رجلاً».

كلمة واحدة كانت ستكفي لإزاحة التهمة التي تثقلني، لكنّي لم أنطق بها لأنّ المسألة من جهة كانت تتعلّق بموضوع شائن، ومن جهة أخرى لأنّ منّانة هدّدتني

أنْ لا تعود إلى اللعب معي إنْ خنتها. صحيح أنّي لم أكن بريئاً تماماً: في يوم كان أبي قد ترك فيه عقب سيجارة مشتعلاً في المنفضة، تأكّدتُ أنْ لا أحد كان يراني وحملته إلى فمي. كان مذاقه من المرارة (أبي كان يدخّن سجائر بدون فلتر) بحيث رميت به على الفور، مصمّماً على أن لا أكرّر المحاولة. كان لديّ انطباع أن رائحة التبغ الفظيعة لن تفارق أبداً شفتيّ وستلاحقني مدى الحياة بوصمة الفضيحة. والحال أنّ منّانة التي كانت، متخفّية، ترقب العقب باشتهاء، انبثقت بغتة، بانتشاء وارتياح. جذبت نفساً طويلاً، ونفثت الدخان في وجهي: صار لي سببٌ إضافي لأمتنع عن الوشاية بها.

كان أبي، يائساً، يُخضعني لرقابة وثيقة وذات صباح (كانت تلك دائماً اللحظة من النّهار التي يتّخذ فيها قراراته الكبرى)، قام بفعل لم يُسمَع بمثله: قدّم لي سيجارة. شممتُ فوراً الفخّ، فرفضت، متضايقاً.

إذا كان لم يتّهم منّانة، فذلك بسبب اعتقاد راسخ عنده بأنّ امرأةً لا ينبغي أن تدخّن وبالتّالي لا يمكنها أن تفعل ذلك، بينما أنا، بصفتي «رجلا» في المستقبل، يمكن أن أنساق إلى الغواية. كانت أمّي، بالطّبع، تعرف، لكنّها لم ترد إذلا ل منّانة وإثارة غضب من الأب لا جدوى منه. فضلاً عن أنّها إذا كانت بخيلةً فيما يخصّ السكّر، فهي لا تكترث إطلاقاً بالسّجائر. فسواء عندها دخّنها أبي أو منّانة (رغم أنّه قد يحصل لها أنْ تُوبّخ هذه الأخيرة). كانت تفضّل دون شكّ أن تتجنّب التفكير في هذا التبذير الهائل، في كلّ هذه الملايير التي تُهْدَرُ، عبر العالم، دخاناً. سنوات فحسب بعد هذا، لمّا لم تعد منّانة تسكن معنا، قالت الحقيقة لأبي. رماني بنظرة كان فيها، فضلاً عن اتّضاح سوء التّفاهم، شعورٌ بالخلاص، والامتنان: أيُّ شيء لن يَقْدرَ عليه طفلٌ يُدَخّن؟

أحياناً، كانت منّانة تقطع تدخينها فوق السّطح، وتندفع هابطة، ثمّ تخرج إلى الدّرب. شخصٌ مّا كان يمرّ هناك في تلك اللّحظة.

كانت تهدأ قليلاً حين تحضر «أمّها» (هي في الحقيقة خالتها، لكنّها كانت تدعوها بهذا الاسم لسبب أو لغيره)، كلّ شهريْن، إلى البيت. لم تكن هذه الزيارة تروق أبي على الإطلاق؛ فيسوء مزاجه، ويبدو متأهّباً للخروج، لكنّه لا يدري إلى أين. أمّي أيضاً لم تكن مبتهجة للزيارة، لكنّها كانت تحتملها بتجلّد، كما تتحمّل انهمار المطر المفاجئ والحرّ المرهق. وحاصل الأمر، كانت أمّي في توافق كامل مع الطّبيعة، بينما أبي يثور ضدّ الريح، والمطر، والشّمس، ويشتمها في عبارات تُقَارب أحياناً التّجديف.

لقد انتهى إلى قبول الفكرة، الضّمنية، بأنّ البيت في الواقع تملكه المرأة وليس الرّجل مقبولاً بداخله إلاّ في بعض السّاعات المُحدّدة، وقت وجبات الطّعام وأيضاً في المساء، لا متأخّراً، ولكن كذلك لا مبكّراً. كانت أشغال المنزل الصّباحيّة تطرده. الماء في كلّ مكان، والفيضان المحتوم يزحف حتّى الرُّكن حيث لجأ بأشيائه المسكينة التي يتمكّن من إنقاذها، سجائره، والمنفضة، والجريدة وثمالة قهوة في كأس. كانت أمّي وسط العاصفة، وهي تصرخ بأوامرها إلى منّانة، تتحوّل صراحةً إلى شرّيرة، تماماً كما تكون حين ترمي بقطع اللّحم على الزّيت المفرط السخونة. إذا كان للمطر عليها تأثير منعش، فإنّ ماء التّنظيف كان يجعلها في حال من التهيُّج، والويل لمن يوجد حينئذ على طريقها: سيُلقَى به من السفينة لتجرفه اللجّة الثّائرة الهادرة. مع اقتراب الأعياد تصير الأمور أسوأ. كانت كلّ غرفة تخضع لتنظيف كامل. فتهاجم، مُتَسلّحةً بمكنسة طويلة، داخل الغُرَف المُفرَغة من أثاثها، الجدرانَ، والأبوابَ والسُّقوف. كان أبي، الضّائع في هذا الجوّ من التّرحيل، والقيامة، يشقّ لنفسه طريقاً في الفناء المزحوم بالأرائك وركام متنافر، وينجو بنفسه مُتسلّلاً، هارباً. كان يبحث عن ملجأ عند أخته، لكنّ هذه كانت تستقبله بعزّافة في يدها. يتراجع في الحال، مُجيلاً في رأسه على ما يبدو أفكاراً سوداء حول طبيعة الأنثى الخالدة.

أخيراً تغادر والدةُ منّانة، بعد يومين أو ثلاثة، بأجرة شهرين تصرّها في طرف من إزارها كانت كذلك تستلب من أمّي، بحسب الظّروف، قفطاناً عتيقاً، أو لباساً أو - وهذا يروقها أكثر - قماشاً جديداً ولامعاً كان يبدو خارجاً من مغارة علي بابا، والذي كان مصيره يتركني في حيرة. بعد انصرافها، كانت أمّي تُشَمِّسُ السدّاري الذي عليه، وتذرّه بالدّواء ضدّ القمل.

جاء اليوم الذي لم تعد فيه الخرجات الخفيّة تكفي منّانة. كانت تريد النّزهة في «الجردة» ظهر يوم الجمعة. أمّي، التي أعيتها الحيلة، رضخت، لكنّها تجنّبت، فيما أعتقد، إبلاغ أبي (ما كان ذلك سيؤدّي سوى إلى تعقيد الأمور). في ذلك اليوم، كانت منّانة ترتدي أجمل لباسها وتذهب، رفقة خادمة الجيران، تلك التي تغرق القطط الصّغيرة، والتي تمكنت من انتزاع نفس الحقّ.

ذات جمعة، لم ترجع منّانة في المساء إلى البيت. علمنا بعد ذلك أنّها قد تزوّجت، فاختفت عن أنظارنا. بعد ذلك، كلّما جاءت لزيارة أمّي، كنت ألحظ فيها تحوّلاً لم أكن أستطيع تحديده ويثير تهيُّبي. كان لباسها أفضل، مكحولة العينين مصبوغة الخدين. صارت جميلة جداً، وفي الآن ذاته، نائية، منيعة. لم تعد تقبل إلاّ بفتور اللعب معي، رغم أنّني، لاسترضائها، كنت أسرق سجائر أبي.

لمّا لم يعد لأمّها أيّ مبرّر للمجيء عندنا، لم نعد نراها. ارتاح أبي لذلك، لكنّه كان بعيداً عن الظنّ بأنّ الأمور لن تتحسّن، وأنّ منّانة، في كلّ زيارة منها، سيصاحبها زوجها، ثمّ طفلاها بعد ذلك. كان الزوج طويل القامة (كان لابدّ لأبي أن يرفع عينيه لينظر إليه)، متيناً وصامتاً. أوّل مرّة جاء فيها إلى البيت، ارتكب خطأً لا يغتفر: مباشرة بعد الغداء، ذهب ليرقد على فراش أبي، في ذلك المكان الوحيد حيث كان يحسّ نفسه في بيته لأنّ أمّي، بالقوّة المواربة للماء الذي يثلم الصّخر، قد انتهت بغزو الأمكنة الأخرى. لم يقل أبي شيئاً، لم ينظر حتّى جهة أمّي ليُشْهِدَها على خطورة الإهانة التي نالته، إهانة لابدّ أنّه كان يعتقدها مسؤولة عنها (كلّ ما يتّصل بمنّانة هو من اختصاصها). لكنّ أمّي همست ببضع كلمات في أذن منّانة التي، بدورها، ردّدتها لزوجها، الذي، بتمهّل مدروس، نهض وذهب ليقضي قيلولته على سدّاري في المطبخ.

لم يوجّه أبي له الكلام بعد ذلك. لم يغفر له إلاّ بعد زمن طويل، يوم حدث لهذا الرّجل الذي كان في كلّ زيارة منه يحمل إلينا النّعناع، أنْ صدَمته شاحنة فقتلته. غلّفه صمت الموت على الفور؛ التهمه العدم دون رجعة، فلم تُحفظ عنه أيّ قولة بارزة، ولم تُتداول أيّ حكاية لتخليد ذكراه. لم يكن يُعرف عنه أيّ شيء، لكنّ الأدهى هو أنّه في حياته كما بعد مماته لا أحد كان يرغب في أن يعرف أيّ شيء يتعلّق به. لم تعد منّانة تذكره أبداً إلاّ عرضاً وبطريقة غير مباشرة، لمّا كانت تشتكي من متاعب لا تحصى أثارها المحامي الذي كان مبدئياً يدافع عنها لدى شركة التّأمين. فقط في اليوم المشكوك فيه، وعلى أيّة حال البعيد جدّاً، الذي ستحصل فيه على المال الموعود، ستتصالح دون شكّ مع زوجها.

منذ هذا المصاب، على فترات غير منتظمة، كانت منّانة تعود لزيارتنا. ما أن تستقرّ في المطبخ، حتّى تخرج من حقيبة يدها علبة سجائر وتشرع في التّدخين، تحت نظرة أمّي المتسامحة في غموض.

الشَّابُّ والمرأة

ذات يوم، دخل شابٌ إلى متجر كبير وأخذ يتسكّع فيه دون هدف محدّد. ساقته خطاه إلى طابق النّساء، فغاص في متاهة الملابس الأنثوية. أخيراً استبدَّبه الدُّوار، وصار يبحث بيأس عن باب الخروج حين رأى، بغتة، على خطوات منه، امرأة شابّة تبتسم له، كانت ذات جمال خارق، أبداً لم ير مثل هذا البهاء. كانت تبتسم له، لكن، بتكتُّم، بنوع من الحشمة، كأنّها لا تجرؤ على الاقتراب منه، أو كأنّها تتساءل إنْ كان حقّاً الشخص المقصود.

الشّاب، الذي لم يكن قد رأى هذه المرأة من قبل، قال لنفسه إنّ الابتسامة لم تكن موجّهة إليه، وأنّ الإشارة الخجولة من يدها كانت تقصد بها شخصاً آخر. التفت: كان وحده في هذا الرّكن من الطابق. إليه، دون أدنى شكّ، كانت تبتسم، وهو الذي كانت تستقبل. تقدّم نحوها.

لكن لمّا صار قريباً جدّاً منها، لحظة كان يمدّ يده إليها، توقّف على الفور، مُحمرَّ الوجه من الخجل. لم تكن المرأة تنظر إليه، لم تكن تنظر إلى أحد؛ أكثر من ذلك، ما كان بإمكانها أن تنظر، رغم عينيها الزّرقاوين المفتوحتين على سعتهما. كانت تمثالاً لعرض الأزياء. البداهة كانت ساطعة: في لحظة وجيزة، استسلم الشّاب لسحر اصطناعي، في ثوان قليلة تخلّى عن يقظته، وسقط، فاقد العقل في هوى شكل بدون روح، جثّة مُتصلّبة اكتسبت فجاءةَ الحركة، ومظهر الحياة، والروح المُتسيّدة.

لمّا أدرك غلطته، أسرع إلى مغادرة المكان (لم يكن بعيداً عن باب الخروج)، كلصّ في حال تلبّس. يضاعف من إحساسه بالذّنب أنّه كان يعتقد نفسه أوّل رجل تحصل له مثل هذه الحادثة المقلقة. لم يكن يعلم أنّ أحد شخوص ألف ليلة وليلة كان قد حيّا بصوت جهير وواضح، ملكةً ميّتةً كانت تبدو، رغم تحنيطها، حيَّةً. وكان

يجهل أنّ رجالاً في الماضي كانوا يفقئون أعينهم، أو يَخْصُونَ أنفسهم، أو يترهّبون حتّى لا يستسلموا لغواية الجسد، والجسد لم يكن شيئاً آخر سوى فتنة الصُّورَ. كان نقص ثقافته يعوقه، إنْ لم يكن عن التّحرر من إحساسه بالذّنب. فعلى الأقلّ التّخفيف منه وتنسيبه.

كانت المرأة ـ التمثال قد استحالت بالنّسبة له كائناً مُخيفاً ينبغي تجنّب النّظر إليه، تحت طائلة الاستسلام من جديد لسحره المُدمِّر. لم تكن مجرّد امرأة. لم تكن كذلك مجرّد تمثال لعرض الأزياء، كانت كائناً ملتبساً، امرأة وتمثال معاً، حياة وموت. كان يخشى أنْ يراها تتحرّك من جديد، وغير مكتفية بالابتسام والتّرحيب، أنْ تتقدّم نحوه وتكلّمه.

لكن ماذا كان يصنع في جناح النّساء؟ لماذا تسلّل إلى هذا المكان المحظور حيث لا رجل يغامر فيه أبداً، إلاّ إذا كان لصّاً، أو كانت ترافقه امرأة تحميه؟ كان للتّو قد تخاصم مع خطيبته التي يحلّ عيد ميلادها في الغد. لمّا سألها ـ صحيح أنّ ذلك كان برعونة ـ عن ماذا يمكنه أن يهدي لها في هذه المناسبة، غضبت. كان عليه أن يمتحن خياله، ويختار بنفسه الهديّة اللاّئقة بإرضائها... أزعجه هذا المطلب، وكان أكثر انزعاجاً وهو يغادر المتجر. كان يحسّ أنّ أحداً يتبعه، لكن مَنْ؟ وَقْعُ كعب حذاء كان يرنّ خلفه لكنّه حين يلتفت، لا يرى أحداً. كانت المرأة ـ التمثال تتبعه في كلّ مكان، كان يشعر بها وراءه، خَفِيَّةً حاضرة.

في الغد، عاد إلى المتجر. كان مصمّما على شراء رُوب لخطيبته، لكن ربّما كان مصمّما أيضاً أنْ يطلب من المرأة ـ التمثال أنْ تتوقّف عن ملاحقته، أن تكفّ عن إزعاجه، ربما كان ببساطة يرغب في رؤيتها مرّة أخرى، ربّما كان يرغب في شيء آخر... مهما يكن، فقد اتخذت الأحداث منعطفاً كان بعيداً عن توقّعه، لكنّه كان، دون شكّ، يتمنّاه في سرّه، دون أن يجرؤ على الاعتراف بذلك لنفسه.

صعد السلّم، ولمّا وصل إلى الطّابق، أحسّ أنّها كانت تنتظره. نظر إليها، لكن نظرته توقّفت أسفل وجهها؛ كان يعلم أنّه إنْ نظر إلى وجهها، إلى عينيها خصوصاً، سيضيع. كان يقول لنفسه: «كلّ هذا مضحك. أنا عدت لأشتري روباً، لا لأصفّي حساباتي مع شبح». حضرت في الوقت المناسب بائعة تسأله إن كان يمكنها مساعدته. بسطت أمامه روبات، روبات، دائماً روبات. لم يكن يستطيع اتّخاذ قرار، ثمّ إنّ الدّوخة استبدّت به من جديد. في الواقع، كان قد قرّر مسبقاً، لكنّه كان يقاوم، ويحاول ربح الوقت.

الرّوب التي يريد ابتياعها هي ذاتها التي كانت ترتديها المرأة ـ التمثال، لكن البائعة أخبرته أنّها قد نفدت من المحلّ. ضايقه ذلك وأراحه في آن معاً. المصادفة تتخذ القرار بدلاً عنه، فما عليه إلاّ أن ينصاع وينصرف. لسوء حظّه، انفلتت منه هذه الكلمات: «خطيبتي لها نفس قامة التمثال».

البائعة، التي أدركت تماماً قصده، لم تُخْفِ استياءها: «أجريت مؤخّراً عملية جراحيّة، وممنوع عليّ رفع الحاجات الثقيلة، ولا يوجد من يساعدني». همس: «أساعدك». كانت البائعة ساخطة، لكنّها لم تجرؤ على قول لا. اقترب من المرأة ـ التمثال، ورفعها مُشيحاً بعينيه؛ كانت ثقيلة، ثقيلة جداً. «ضعها على هذه المنصّة!»، أمرته البائعة، التي صارت علاقتها بالشابّ تتوتّر. ثمّ بدأت التّعرية.

لابدّ لي هنا أنْ أفتح قوساً لأقول إنّ المرأة العارضة للأزياء موضوع يثير الإشباع والحبور، بكلّ بساطة لأنّها لا ترتدي ملابس داخلية. غلاف رهيف يغطّيها، حركة واحدة وتصير عارية. بين الرّغبة وتحقيقها، ليس سوى القيام بحركة صغيرة، مجرّد حجاب يُزَاح. على الأقلّ ذلك ما كان يعتقده الشابّ، لكنّه كان مخطئاً. تكشّفت تعرية التمثال عن مهمّة عسيرة، شاقّة، مُذلّة. لم تكن البائعة تستطيع فكّ الرّوب؛ كانت تردّد بين شفتيها: «أبداً لن أقوم بهذا العمل. وقد أجريت عملية جراحيّة، وخارجة الآن من المستشفى!».

قاصداً التكفير عن ذنبه، انحنى الشابّ لمساعدتها، لكنّها ضربته على يده، ثمّ أخذت على الفورفي النّحيب. غير أنّها سرعان ما هدأت، وانكبّت بشجاعة على مهمّتها؛ كانت تتواجه في صراع دون هوادة ضدّ المرأة التمثال التي كانت ترفض أنْ تُعَرَّى. في النّهاية، صاحت: «سأظفر بك، أيّتها القذرة!». لم يكن الشاب وحده يعاين مشهد الاغتصاب هذا. اقتربت بضع نساء، عجائز تقريباً، وهنّ يهززن رؤوسهنّ بهيئة الاستنكار. عاملٌ يرتدي صالوبيت، يبدو عليه التهتُّك، رمى الشاب بغمزة متواطئة. هذا الأخير، وقد تجاوزته القوى الخفّية التي أيقظها، لم يكن يدري أين يجعل نفسه من الحرج. قالت البائعة: «انتهينا، صندوق الأداء هناك». كانت قد حازت انتصاراً مُرّاً.

حين وجد نفسه في الشّارع أحسّ بانتعاش. لم تعد المرأة ـ التمثال تتبعه، تنهّد بارتياح وأقسم أنْ لا يعود أبداً إلى المتجر، وأن لا يحاول أبداً أن يرى مرّة أخرى المخلوقة المشؤومة التي تستقرّ الآن دون شكّ في أحد المستودعات، وسط تماثيل أخرى، جثّة بين الجثث. شعر برغبة مجنونة في رؤية خطيبته، كان في حاجة، بعد كلّ الذي حصل، إلى حماية، وملاذ. صارت الخطيبة فجأة غير قابلة للتعويض، ضرورية.

متأبّطاً الرزمة، دقّ جرس الباب. أبطأتْ في فتح الباب، كان نافد الصبر، وأخيراً لما ظهرت تلقّى صدمة في صميم القلب. لم تكن الموجودة أمامه خطيبته، بل الأخرى، بل الأخرى. كانت ملتفّة في فوطة خارجة من الحمّام وشعرها مبلول. وإذْ ظلّ مسمّراً في مكانه، جذبته إلى داخل الشقّة وأغلقت الباب. علم الشابّ حينئذ، علم اليقين، أنّ هذا الباب ينغلق عليه إلى الأبد.

بَحْثٌ

قصص

ثنائي

«لم نعد نضحك»، قالت فلورنس لمكي

قيلت هذه الملاحظة، في وقت متأخر من المساء في مطعم باريسي شبه فارغ. خفض مكي بصره وتأمل طبقه الذي لم يُمسّ. التقط الإشارة جيداً أو التحذير: ماعاد يجعل فلورنس تضحك كما في الماضي. فَقَدَ العالم مرحه، وألوانه الزاهية، صار كئيباً، على صورة هذه القاعة الفاقدة لكلّ سِمَة شخصية، حيث الخدم ينتظرون، مرهقين مستسلمين أن ينصرف آخر الزبناء.

فضّل مكي الكلام عن شيء آخر ولمّح إلى المسرحية التي كانا قد حضراها في مسرح الأوديون، مباشرة قبل العشاء.

«كيف تريدين الضحك بعد مشاهدة مسرحية لأرتير شنتزلر[1]». نظرت إليه لحظة ثم هزّت رأسها باستهانة. لم تكن المسألة مسألة شنتزلر، الأمر أعقد وأخطر. كان يعلم ذلك يقيناً لكنه تشبّث، في سريرته، باعتبار أنّ المسرحي الفيناوي[2] هو منبع عذاباته. أينما تلفّت، كان متيقّناً أنه سيرى شبحه المُهَدِّد. بسببه، ارتكب مرّة أخرى، هذا المساء، فعْلَةً يتعذّر إصلاحها: ألم يغرق في نوم عميق أثناء العرض، ومنذ الفصل الأوّل؟ لسوء الحظ، كانا جالسيْن في الصفّ الأوّل، على خطوتين من الخشبة. كان الممثلون يؤدّون أدوارهم، ويُتْعبون أنفسهم، ويُبحّون حلوقهم، وهو كان يرقد مثل بهيمة؛ لم يغب عنهم نومه دون شكّ. هل شخر؟ كان يعلم أنّ

1) آرتير شتنزلر Arthur Schnitzler (1862-1931) كاتب روائي ومسرحي نمساوي.

2) الفناوي نسبة إلى فينا عاصمة النمسا، موطن شنتزلر.

الإرهاق لا يمكن إطلاقاً أنْ يُبَرِّر سلوكه الشنيع. كانت فلورنس ستعتقد حتماً أنه كان يفعل كل شيء لإثارة أعصابها وكانت حانقة عليه، بل كانت ستُؤَوِّلُ نومه بأنه فعل مقصود، قام به ضدَّها.

في نهاية العرض، صادف في الردهة الممثِّل الذي كان يؤدِّي الدور الرئيسي. هتفت له فلورنس «برافو». شكرها الممثل بهزَّة ضئيلة من رأسه ومرَّ دون أن يمنح مكي نظرة. لم يكن مكي ببساطة موجوداً في نظره.

لمّا كانا يقصدان المَطعم، لم يتبادلا كلمة واحدة. كان بمقدور مكي أن يحدس فيما تفكِّر: كانت تجرُّ كقيد ثقيل هذا الصاحب المنحوس الذي يمشي بجانبها. الحياة ظالمة، والعالم ليس كما ينبغي. لو كانت الأمور غير ذلك، لختمت السهرة مع الفرقة، وعرفت العالم الرائع لناس المسرح، ناسٌ يعرفون كيف يعيشون؛ عشاؤها كان سيكون مع الممثِّل الرئيسي، وستستمع إليه بإعجاب وتتحسَّى كلماته، وبين نكتتين، سيذكران ضاحكين الراقد في الصفِّ الأوَّل، ذلك الغبيّ...

كانت قد انتهت من تحديد شامل لطقم ثيابها. رافقها مكي إلى بوتيكات مختلفة، وعلى امتداد قياساتها الطويلة للملابس، لم تسأله في أيِّ لحظة عن رأيه، كما تعوَّدت في عهد مضى، في ماضٍ بهذا القرب وهذا البعد. وبينما كانت تتفحَّص نفسها بإمعان في المرايا، ظلَّ منهاراً على مقعد مُقَوَّس الظهر، حُطَامٌ لا جدوى منه.

لقد تغيَّرتْ. كانت إذ ذاك في مرحلتها الفينّاوية. جدران شقَّتها مزيَّنة بصور لوحات كليمت، وشيله، وكوكوشكا[3]، وخصَّصت رفّاً كاملاً من مكتبها لأعمال ستيفان زفايگ وروبير موزيل، وأوتُّو رانك[4]، وطبعاً أرتير شنتزلر، وهو حسب رأيها أعظم كاتب في العالم. ستقضي إجازتها في فيينَّا وستزور منزل فرويد (الذي كان يُعجب بشنتزلر ويحسده!)، وقلعة شونبرن ومتحف الفنِّ الحديث في قصر ليشتنشتاين، ستتفسَّح في ساحة پراتز، وفي المساء ستتناول العشاء في مطعم بكيرنترستراس. ستسافر وحدها بالطبع.

كيف انتهيا إلى أنْ يمقتا بعضهما؟ لمّا وصل مكي إلى فرنسا كان من بين أمتعته ألف ليلة وليلة: كان يقرأها منذ طفولته ولم ينهها بعد. الحكاية التي جذبته أكثر أو التي أقلقته أكثر في ذلك الكتاب، كانت حكاية قمر الزمان والأميرة بدور. بين هذين

---

3) كليمت Klimt، شيله schile. كوكوشكا Kokoshka رسامون نمساويون معاصرون لأرتير شنتزلر.
4) ستيفان زفايگ Stefan Zweig، روبير موزيل Robert Musil، كاتبان وروائيان نمساويان؛ وأتو رانك Otto Rank طبيب نفساني وكاتب، تلميذ لفرويد؛ وهؤلاء كلهم قد عاشوا في النصف الأول من القرن العشرين.

الصبيَّين في جمال البدر، حبّ كاسح، وهوى حارق، ثم ذات يوم، لاشيء، سوى الفراق المحتوم. دون أن يشعرا باعدت اللامبالاة أحدهما عن الآخر، وفي النهاية رجع كلٌّ واحد منهما إلى والده، حَافراً مسافة لا نهائية مع الآخر. لم يكن مكي أبداً يقرأ هذه الحكاية دون أن يحسّ بألم عميق، يختلط بعدم التصديق، لأنها كانت تصدم تصوُّره عن حبّ دائم، لاسيما مطلب الأمانة نحو الذات. أنْ يتحوَّل الحبُّ إلى نقيضه، أن يصير كراهية وتقززاً، هذا ما لم يكن مهيّأً لفهمه وأقلُّ من ذلك لأن يسلِّم به.

على أنَّ حكايته مع فلورنس بدأت تحت طوالع باسمة. كلُّ شيء قد بدأ فعلاً بضحكة. في اليوم الذي قُدِّم إليها باسم المكي هتفت: «ميكي؟»، ولم تقاوم ضحكةً. وهو نفسه، الذي كان يحنقه دائماً هذا الربط المفرط في السهولة بين اسمه العربي جداً واسم بطل والت ديزني، تقبَّل عن طيب خاطر النُكتة وضحك من قلبه. لكنها بعد ذلك ستدعوه باسم مكي. ووفقاً لعادة كثير من العُشَّاق الذين يُبدِّلون دون رحمة اسم عشيقهم، فقد أعادت تسميته وصياغته حتَّى يكون أكثر مطابقة مع صورة عميقة الترسّخ في ذاتها، مع رغبتها الأعمق. من المرجّح أنّها أحبّته بسبب اسمه. اسم يُذكِّرها بالعالم الذي يتحرَّك فيه ميكي ومينّي[5]، عالم طاهر، حيث كلُّ الطرق مرسومة جيِّداً وحيث كلُّ شيء، أزلياً وأبدياً، موجود في موضعه الصحيح.

وحتَّى يجاريها، كان يدعوها مينّي. بعد ذلك، ولأسباب غامضة، انتقل إلى فلو، والآن، في اللحظات النادرة حيث كان يُسَمِّيها، كان يقول فلورنس، ويحس، وهو ينطق بهذه المقاطع، أنه يمضغ رماداً...

بعد المطعم كان عليهما، كي يعودا إلى البيت، أن يقطعا طريقاً طويلاً في السيَّارة. كان الضَّباب، ضباب من الكثافة أنْ جعل فلورنس التي كانت تسوق لا تسير إلا بثاني سرعة. لم يكونا يكلِّمان بعضهما، منتبهين للأمتار القليلة من الطَّريق التي يستطيعان تبيُّنها أمامهما. كانت تتبعهما سيارة منذ مدة طويلة. كان السائق، وقد نفد صبره، يبعث بإشارات ضوئية عدوانية من مصباحي سيارته يحثُّهما على الإسراع، لأنه بسبب انعدام الرؤية لا يستطيع تجاوزهما. غضبتْ فلورنس وكان ذلك بشكل ولَّد لدى رفيقها انطباعاً، أكَّدته أحداث قريبة العهد، أن ذلك الغضب موجَّه ضده. كلما حصلت لها مضايقات، كانت تنقلب ضدَّه كأنه المسؤول عن حصولها.

---

5) ميكي Mickey ومينّي Minnie شخصيتان في القصص المصوَّرة والرسوم المتحركة لوالت ديزني.

أخيراً نجح السائق النافذ الصبر في تجاوزهما، لكنه بدل أن ينطلق، خفَّف سرعته. لم تعد لديه بالفعل علامة يهتدي بها: هو الذي كان يهتدي بالأضواء الخلفية لسيارتهما، كان عليه الآن أن يتدبَّر أمره وحده. كان ضائعاً، دون مُعين في الضَّباب. قالت فلورنس: «هذا درس له». أضاف مكي «نال ما يستحق». صارت الرؤية الآن بالنسبة لهما تكاد تكون واضحة تماماً، فمَا عليهما سوى أن يتبعا أضواء السيارة التي تسبقهما، إشارات حمراء متوهِّجة ولا متوقَّعة. إذ ذاك كان انفجار للفرح، ثَارٌ للرفيقين الإثنين من السائق الحانق الذي لم يكفَّ عن إزعاجها بمصباحي سيارته. استعادا، وقد حلَّ الارتياح محلَّ التوتُّر، تواطؤهما القديم، وتضامنهما في مواجهة الآخرين، واتحادهما ضد العالم الخارجي. حقاً كان يوجد الضباب لكن لا يهمّ، فالطريق كانت مرسومة بوضوح. كل شيء قد أُصْلح وافْتديَ في عالم ميكي حيث الأشرار يُعاقَبُون حتماً، والأخيار يُكَافَؤُون. كان ميكي ومينّي يحتفلان بانتصارهما وقد تصالحا، كانا يضحكان.

بعد دقائق، انعطفت السَّيارة التي كانت تجرُّهما في ملتقى طرق فغاصا في الضباب من جديد. تثاءبت فلورنس وسألها مِكي كيف انتهت مسرحية شنتزلر. لم ترد.

«أراهن أنها انتهت بمبارزة وموت البطل، إنها نهاية يُؤْثِرها على الخصوص مؤلِّفك؛ العزيز. أمرٌ مضجر للقارئ والمشاهد، أليس كذلك؟»

قالت: «أنت لا تفهم».

فردَّ: «أستطيع رغم كلِّ شيء أن أفهم مُقَلِّداً غير أصيل لموبَّاسان»

انحرفت السيارة، وغمغمت فلورنس بكلمات لم يستطع سماعها.

استقرَّ الصمت مرَّة أخرى. بدأ مكي، وقد استبدَّ به حنين غامض، يدندن بأغنية لمحمد عبد الوهاب، أحس على الفَور بهدوء عظيم. كلُّ شيء قد وجد حلاً، كما لو كان بضربة سحر، بفضل أغنية عربية ذات كلمات مصطنعة، ونبرات واهنة ونائحة بلا عزاء. كانت متاعب مكي تتخذ بُعداً جديداً، لقد تسامت، وتعالت قيمتها بفضل فَنٍّ ذي كآبة بالية. كاَن يدندن بالأغنية في خفوت لنفسه، ولأسلافه، وكان يبدو له أن ألَمَهُ، غير المُجْدِي في مُحَصَّل الأمر، يتلاشى ويذوب في الألم الشاسع للعالم.

بغتة، سُمعتْ موسيقى أخرى. كانت فلورنس قد بدأت تنشد السمفونية رقم 1 لَمالَر[6]. لكن مِكي واصل الدندنة بموسيقاه، وهو يتساءل لماذا اختارت هذه

---

6) مالر Mahler (1860-1911) موسيقي ومُلَحِّن نمساوي.

اللحظة بالذات لتبدأ، هي أيضاً، بالغناء، وبلحن مختلف تماماً. تضاعف قلقه لمّا أدرك أنها تغنّي بصوت أعلى منه. استبدّ به غضب عنيف، فرفع صوته ليجاريها في النَّغم. لكنها، من جهتها، أجهدت مرّة أخرى صوتها.

عند ذاك كانت مبارزة صوتية لا رحمة فيها. ثنائيٌ مجنون، غناء نشاز، نمطان من الموسيقى يتصادمان، ويتجابهان، كلٌ واحد يحاول تصفية الآخر، كَسْر عنقه، خنقه، إخضاعه لصمت أبدي. صارت المسألة مَنْ سيغنّي بأقوى صوت. عبد الوهاب ضد مالر. لا أحد منهما كان يريد أن يتنازل، أن يعلن اندحاره، أن يعترف بالهزيمة. كانا يصرخان، يزعقان كمجنونين حبيسيْن في سيارة، في سفينة مجانين تمخر وسط الليل والضباب.

انتصر مالر، كانت له الكلمة الأخيرة. صمت عبد الوهاب عاجزاً عن المقاومة. صمت لأنه فجأة أحسّ بالخجل، لنفسه، لمالر، صمت لأنَّ سخافة الموقف لا تُطَاق، لأن هذه المعركة المشبوهة لا يمكن أن تنتهي إلاّ بمرارة الانتصار.

افتقدت فلورنس الحافز، ففوجئت. كان انتصارها غير المنتظر يُرْبكها، فما عادت تعرف ماذا تصنع بموسيقى مالر. تصمت، تواصل الغناء؟ انتهت المبارزة، وصُفّي الخصم، لكنها تجد نفسها في وحدة رهيبة مع صوتها، لا تواجه سوى ذاتها. وحتّى تحافظ على المظاهر واصلتْ لحظات غناء السمفونية رقم 1، لكن صوتها كان يهبط بالتدريج، في النهاية صمتت هي بدورها.

دانْتي

أنا أوّل مَنْ يصل، بل أنا متقَدِّم على الموعد. ولحظة أضغط على زرِّ الجرس، أعلم أنّني أتصرّف برعونة، أرتكب فظاظة. أعلم كذلك أنّه يتعذر إصلاحي.

ليست المرَّة الأولى التي يحصل فيها هذا، فأنا دائماً متقدِّم عن الموعد، ذلك مُحْرِجٌ جداً، لي أنا كما لأولئك الذين يستقبلونني. أشعر أنّني أتحوّل إلى مُتَلَصِّص. أن تنزل على أناس لا ينتظرونك في هذا الوقت المبكِّر، وبَعْدُ لم يستعدُّوا لاستقبالك... إنه المشهد نفسه الذي أعانيه في كلِّ مرَّة، الصالون ليس مُرَتَّباً تماماً، أصحاب البيت يروحون ويجيئون، يصفِّفون الزهور، يشعلون المصابيح، يبسطون أغطية المائدة، يرتِّبون كؤوساً وأطباقاً ونافضات السجائر، يعَدِّلون المخدّات، ووسط كلِّ هذا النشاط المحموم، أشعر بنفسي في ذات الوقت لا مُجْدياً ومُعيقاً. لا أجرؤ على اقتراح مساعدتي، لأني لن أصنع شيئاً سوى تعقيد الأمور ومضاعفة الفوضى. أتبيَّن توتُّراً خفيفاً بين الزوجيْن لأنّه، إذا أنا تقدّمت عن الموعد، فهما كانا متأخّرين

في الاستعدادات. فضلاً عن ذلك، تحاول ربَّة البيت دون شك الاستفادة من الدقائق الأخيرة لتسرع إلى الحمَّام، وتعاود زينتها، بينما الزوج فيّ المطبخ، بهيئة تركيز وانشغال، بفتح قنِّينان أو يقطع الخبز بعناية.

ف. هي التي تفتح لي الباب. ألاحظ من أوَّل نظرة، أنَّني لست فحسب متقدِّماً عن الموعد (فذلك ما أعلمه جيِّداً)، بل إني في أسوإ لحظة. إنها بالفعل تبكي. أتلعثم باعتذاراتي وأقترح العودة بعد قليل، لكنها تهزُّ رأسها، وبعينين محمرَّتين وهيئة شاحبة، تُدخلني ساحبةً إيَّاي من ذراعي، تقودني عبر الصالون، وهي تتمخَّط، نحو مكتب، ثم تختفي راكضة.

أغبط كلَّ أولئك الذين يتصرَّفون بحيث يكونون دائماً متأخِّرين عن الموعد، يبدون لي من معدن آخر، وطبيعة أسْمَى. كم من المرَّات أعدُّ نفسي أنْ أكونَ مرغوباً، أن أكون من بين آخر القادمين، إن لم أكن الأخير، أن أنزلق وسط الحفل، لحظة يبلغ فيها الأوج؛ لكن كما لو كان ذلك عن قصد، أخْلفُ بوعدي، واتصرَّف دائماً لأواجه الاستقبال المندهش والمهذَّب لأصحاب الدعوة؛ بل كان لديَّ أحياناً انطباع بأنَّني أخطأت يوم الدعوة أو أنَّني لم أكن مدعواً على الإطلاق، وأنَّني أقتحم عند ناس لا ينتظرونني، لا ينتظرون أحداً.

أتردَّد في الجلوس بحجرة المكتب الخافتة الإضاءة حيث أدخلتني ف.، على نحو ما بالرغم عنِّي، كشيء نرتِّبه أو نخفيه سريعاً؛ لم تطلب منِّي الجلوس، مفرطة الاضطراب دون شك كي تفكِّر في مثل هذه المجاملات. أقرِّر البقاء واقفاً، فضلاً عن أنِّي أرغب في التمشي خطوات، كما في كلِّ مرَّة أدخل فيها عند ناس (هذه واحدةٌ من عاداتي السيِّئة)، لكن بين الأريكة والمكتبة، لم يكن مكان للتحرُّك. أما المكتب في الرُّكن، فهو مركوم بالأوراق. وأعرف جيِّداً نفسي بما فيه الكفاية لأعلم أنَّني إذا اقتربتُ منه، فلن أقاوم غواية النظر فيها، وتصفُّحها. ماذا سيحصل لو أن ف. تظهر فجأة، وتراني أقلِّبُ أشياءها الخاصة!

غير أن الخطر ليس قريباً: أسمع طقطقة أواني. ف. في هذه اللحظة لا شكَّ مشغولة جداً في المطبخ، لكن ما ينبغي حقاً ويكبح في فضولي، هو صورة فوتوغرافية في إطار، وسط المكتب، رجل بشارب، تحدِّق فيَّ عيناه، تلاحقني بحذر. هو هنا ليراقبني، إنَّه الرَّقيب حارس الأمكنة. لو انحنيت على إحدى الأوراق، فلن يروقه ذلك إطلاقاً وسيُفهمني ذلك فوراً. وقد يطردني بفظاظة.

إضافة إلى طقطقة الكؤوس والأطباق، يصلني صوت آلة كاتبة. شخص في البيت، في حجرة أخرى، على الأرجح رجل الصورة. ليس الأمر مجرَّد صورة،

بل هو حضور حقيقي. ينبغي أن أضاعف من الحذر، أن أتجنّب الاقتراب من الكتب، من الأوراق التي خُطّت عليها كتابات ... يكفي أن أنحني قليلاً لأكوّن فكرةً عن محتواها. سأعرف إذ ذاك أشياء كثيرة عن ف. ، سأنفذ إلى عالمها، الذي يكاد يكون مجهولاً لي تماماً، سأعلم، مثلاً، لماذا كانت دامعة العينين لمّا فتحت لي الباب.

ربّما نَدِمَتْ على دعوتها إياي، فأرادت أن تُبْلغَني أنّني غير مرغوب فيه، أنّ من الأفضل أنَ أنسحب. لكن ذلك ما كنت سأفعلَهَ لولا أنّها أمسكت بذراعي وسحبتني إلى الداخل، بالقوة تقريباً، دون أن تترك لي فرصة استجماع أفكاري.

كأنها كانت تنتظرني بالضبط في تلك اللحظة، كأنها كانت في حاجة إليَّ، وكان من المهم عندها أن أكون متقدّماً عن الموعد. هذه الدموع التي أظهرتها لي، أليست تعبيراً عن الثقة، عن العفوية؟ كانت تُفَوِّضُ أمرها إليَّ، إلى فطنتي وحسّي بالتضامن. عليَّ أن استجيب لندائها، لمساعدتها ودعمها، يجب أن أقرأ أوراقهاَ. لن تستهجن فضولي؛ أكثر من ذلك، إنها تدفعني لفحصها وتُحَرِّضني، وإلاّ لماذا أدخلتْني إلى حجرة هذا المكتب بدل الصالون؟ زد على ذلك أنّها لم تطلب إليَّ الجلوس، تركتني واقفاً، غير بعيد عن المكتب، على مرأى من كتاباتها المدوّنة. إنها بوضعها تحت عينيَّ، حاولتْ، هذا أكيد، أن تجذب، انتباهي إليها، تتوسّل إليْ أن أقرأها، هذه هي الدلالة العميقة، لاستقبال مؤثر على هذا الشكل. توجد في هذه الكتابات المدوّنة رسالة موجّهة إلي خصوصاً، قدْ دَوّنَتْهَا خفية مجتهدة أن تتلافى نظرة الرجل ذي الشارب.

عليَّ بدوري أن أواجه هذه النظرة التي تتفحّصني وتراقب أدنى حركاتي. لولا هذه النظرة كنت سأفكُّ رموز الرّسالة وأعرف ماذا كانت ف. تنتظر منّي. هل أُنَحّي هاتين العينين القاسيتين الباردتين بأن أقلب الصورة الفوتوغرافية؟ يكفي أن أمُدَّ يدي. أمُدُّها وأمسك بالإطار وفي ذات اللحظة أحسُّ بشخص ورائي. أنّ الرجل هنا، وأُدْركُ أنه منذ دقائق لم أعد أسمع الآلة الكاتبة. إنه هنا، وسط إطار الباب، وصورته الفوتوغرافية في يدي متهيأ، لتعطيل تأثيرها، أن أزحزحها عن موضعها، أن أقلبَها. ليتني كنتُ أمعّنها عن قرب فأزعم أنّني كنتُ مُعجَباً بجودة الصورة، وجمَال الإطار. لم يكن الأمر بالطّبع كذلك. ثم هل من المسموح به المساس بأشياء الآخرين، وتقليبها، خصوصاً الصور الفوتوغرافية؟

أسْرعُ بردِّ الإطار إلى موضعه. أنا في درجة من الاضطراب احتجت معها إلى ثلاث محاَولات قبل أن أنجح في تثبيته في مَحلّه. يتابع الرَّجل، جامداً، حركاتي ببرودة أعصاب. يشير لي بهزّة من رأسه ثم يدور على عقبيه ويبتعد. إنه

يعرج بالرِّجل اليمنى.

لم يصافحني، لم يُقَدِّم نفسه وبالكاد حَيَّاني. يبدو أن لا رغبة له مطلقاً في التعارف معي، لم يقل كلمة ليُشْعرني بالراحة، لم يَدْعُني بالجلوس، وبالأحرى أن أنتقل إلى الصَّالون حيث كان بإمكانه أن يُقَدِّم لي كأساً. إنَّه بهذا التصرُّف، يجعلني أفهم أنَّني زائد عن الحاجة، ذلك بالضبط ما أُحسُّه، أنَّني لست في مكاني. أين ف؟ أبدأ بالتفكير جدِّياً في التساؤل إنْ كنتُ حقاً مَدعواً، وحتَّى هل توجد دعوة. أين الآخرون؟ لم أعد أسمع طقطقة الأواني. لابد أن ف. أمام مرآتها تُجَفِّف دموعها، وتجدِّد زينتها. لن تمنح للمدعوين مشهد ألمها، إنَّها على أيِّ حال لم تستدعهم إلى سهرة كي تُريهم دموعها. أمتنعُ عن اعتقاد ذلك، ليس ذلك ممَّا يجوز ويليق. ومع ذلك... لكن سيكون فظيعاً. هكذا، كلَّما سيدقُّ الجرسَ أحَدُ المدعوين، ستذهب لاستقباله باكية. ربَّما كانت تبكي كلَّ مرَّة تفتح فيها الباب. وأنا الذي كنت أظنُّ أنَّني كنت متواطئاً معها، أنَّ دموعها مسفوحة لأجْلي، ولابدَّ أن تكون لها دلالة بالنِّسبة لي، أنا وحدي، وأنَّ ذلك كان كحظوة تهبها لي، علامة ثقة كنت مستفيدها الوحيد، أيَّة فكرة! أنا مُجْبَر على الرجوع إلى فرضيتي الأولى : كانت تبكي لأنها نادمة على أن دعتني. وليس لي من خيار لأتيقَّن من ذلك سوى تقليب كتاباتها المدوَّنة، حيث سأعثر على تفسير نهائي.

في انتظار أن أقرِّر ذلك، التفتُّ نحو المكتبة. إذا كان من التطفُّل النظر في أوراق شخص مًّا، فمن المسموح به، في حدود ما أعلم، النظر في كتبه. والكتاب الذي تبيَّنته فوراً هو **الكوميديا الإلهية**[1]، التي كنت أعدُّ نفسي دائماً بقراءتها، دون أنْ أفيَ مع ذلك بوعدي. بدل أن أدرس روائع الأدب العالمي، أقرأ روايات بوليسية وقصصاً مرسومة تافهة أنساها على الفور. أنا حقاً غير لائق بـ ف. ماذا سأقول لها بعد لحظة حين ستتاح فرصة الكلام معها؟ لا أعرف سوى مقطع من دانتي، في النشيد الخامس من الجحيم، حيث يروي قصَّة پاولو وفرنتشيسكا. أعترف أنِّي لا أعرفها إلا بطريق غير مباشر، عبر تعليق حنيني لبورخيس[2]. سأقول لـ ف . إنَّ هذا الفصل تصوير جيِّد لسلطة الأدب. پاولو وفرنتيسكا قارئان، وبهذه الصِّفة ينفذان إلى خبايا الحبِّ. اكتشفا وهما يقرآن قصة لانسلو[3]، أنَّهما يحبَّان بعضهما،

---

1) **الكوميديا الإلهية**، ملحمة للشاعر الإيطالي دانتي Dante (1265-1321)، والملحمة ثلاثة أقسام، الجحيم والمطهر، والفردوس.

2) بورخيس Borges (1900-1986) كاتب أرجنتيني.

3) لانسلو Lancelo رواية فروسية وحب من القرن الثالث عشر للميلاد لمؤلف (أو مؤلفين) مجهول.

وفي اندهاشهما الكامل بهذا الاكتشاف، يتعانقان. اقترانهما هو النتيجة الحتمية لقراءة. تقرأ، تقرن : سأخبر ف. بهذا الجناس، وآمل أن يدهشها.

رجل وامرأة منكبَّان على نفس الكتاب؛ لوحة ساحرة، مشهد مؤثر، مخيف. يلزمهما أن يراقبا نفسيهما، وينضبطا، ويتباعدا حتَّى لا يتلامسا، ويتقاربا ليجعلا من جديد مسافة، مقترنين برواية تصف القُبْلة التي منحتها الملكة گونيفر للانسلو. رواية تدعو إذن إلى القُبْلة. فيما وراء هذه الحكاية كان پاولو وفرنتشيسكا يريان ارتسام حكايتهما؛ إنهما يقرآن ما ينبغي لهما فعله، وما سيفعلانه حتماً.

لم أقرأ حكاية لانسلو، كتاب آخر وعدت نفسي، عبثاً، بقراءته! ماذا سأقول آنذاك لـ ف. ؟ لا أعرف إلاّ عن طريق السماع المقطع حيث تقبّلُ گونيفر الملكة لانسلو. لاشك أنه المقطع الذي ينكب عليه پاولو وفرنتشيسكا، وقُبْلة تستدعي قُبلة، فقد تعانقا. هذا سأقوله لـ ف. ، لكن بتحفظ وكأنَّه شيء عابر، وإلاّ فإنَّ مَيْلي إلى أن ألاحظ في الكتب سوى المقاطع الغرامية قد يبدو لها غريباً، بل مشبوهاً. أيَّة ظنون بشأني ستساورها؟

وحتَّى أتستَّر على ما ينبغي تسميته هَوَساً مُتهتِّكا، وأيضاً حتَّى لا تكتشف جهلي بالثقافة، سأثير سؤالا، صغيراً في الحقيقة، لكن لا أحد فكَّر فيه أبداً. مَن كان يقرأ للآخر، پاولو أم فرنتشيسكا؟ إذْ أنَّه فيما عدا افتراض أنهما في انكبابهما على الرواية نفسها، كانا يقرآن بصمت (هذا أمر غير محتمل)، فلابدَّ من التسليم بأنَّ أحدهما قد تكفَّل بالقراءة، هو أم هي؟ السؤال ذو أهمِّية حاسمة، بل هو بالنسبة لي مصدر للرعب، رعب لا أتمكَّن من تحديده، لا أحرص على استيضاحه وإذا كان عند دانتي الجواب! لنقرأ المقطع موضوع السُّؤال، إنَّه تحت بصري، وسأعلم فوراً حقيقة الأمر. لكن، لخيبتي الكبرى، اكتشفت أنَّه باللغة الأصلية، بالإيطالية. نظري ينزلق على الكلمات دون أن يقبض على أيِّ معنى. أُدْركُ موسيقية الأبيات، ونبرة موجعة، ولكن ما الفائدة؟ لأن المهم في هذه اللَحظة، هو معرفة مَنْ، پاولو أم فرنتشيسكا، كان يقرأ. إن استحالة التحقُّق من هذه الواقعة يجعلني في منتهى الحنق. قد أرتكب، بعد قليل، حين ستعود ف. للظهور، رعونة عظيمة، أُحَرِّف ما كتبه دانتي، وستعتقد، وقد ساورها الارتياب فجأة، أنَّني أتعمد ذلك، نيَّة مشبوهة. أي نيَّه؟ أنا لا أحاول سوى استيضاح نقطة تفصيل صغير؛ بحيث أستبعدُ ماهو على الأرجح مجرَّد تخمين، ونسيج غائم من خيالي.

ثم، لماذا أُركِّز على هذه النقطة؟ أمنَ المهمِّ إلى هذه الدرجة أن يكون پاولو أو فرنتشيسكا المتكفِّل بالقراءة؟ أليس الأمر فيَ العمق سيَّان؟ لاشك في ذلك، لكن لماذا لا أستطيع التخلُّص من فكرة أن پاولو هو مَنْ كان يقرأ، وفرنتشيسكا كانت تسمع مائلة عليه قليلاً، ونظرها على الكتاب؟

كلُّ هذا لأنَّني أجهل الإيطالية، كان عليَّ أنْ أتعلَّم هذه اللغة، لأقرأ دانتي في نصِّه الأصلي وأيضاً لأتعرَّف أكثر على ف. جميع كتبها بالإيطالية؛ بعض المؤلِّفين يعنون لي شيئاً غائماً : ليوپاردي، بوزاتي، منزوني[4] و لكن الآخرين لا يبعثون فيَّ أيَّ ذكرى. لو فكَّرت جيِّداً، فإن ما يفصلني عن ف.، هو الكتب، تطردني إلى وحدتي، بينما كنت اعتبرها، منذ لحظات فحسب، مُسْعِفَةً ومُتَواطئة.

لاشك أنَّني كنت سأزداد معرفة بـ ف. لو قرأت، جزئياً علَى الأقل الكتب التي تُشكِّل مكتبتها. والعجيب أنّ لديّ أوقات فراغ كثيرة، إلى درجة أنَّني دائماً متقدِّم عن الموعد وصار لي صيت لا أُحْمَد عليه بأنَّني أوَّل القادمين إلى الحفلات! كانت معاشرة كتبها، واقتسام ثقافتها، ستجعلانها مألوفة أكثر بالنسبة لي، قريبة، وإلى حدٍّ ما، ممكنة التوقُّع. كنت سأدرك مثلاً لماذا فتحت لي الباب باكيةً. ولن أكون هنا أختلس النظر بطرف العين نحو أوراقها... ليس بوسعي فعل شيء، لكن بما أنَّ كتبها بعيدة عن متناولي، أراني مضطراً لقراءة كتاباتها المدوَّنة حتَّى أُقرِّر موقفي نحوها في المستقبل.

شريطة أن لا تكون مكتوبة هي أيضاً بالإيطالية... لم أُفكِّر في هذا لذلك امتنعت عن الاقتراب كثيراً من المكتب. لا أجرؤ على فعل ذلك، خوفاً أنْ تنهار الفرضية التي كنت أداعبها منذ لحظة وهي أنَّ ف. تبعث لي بنداء، بتوسُّل. لكن لم يضع كلُّ شيء. كانت تعلم أنَّني أجهل الإيطالية. الرسالة التي تُوَجِّهها لي مكتوبة اضطراراً بلغتي، التي تعرفها جيِّداً (وهي في هذا، ذلك ما أُسَلِّم به عن طيب خاطر، تتفوَّق علي). وحتَّى لو كانت بالإيطالية، فليس ذاك بالكارثة، سيكون، من قَبلها، مجرَّد علامة على اختبار، وامتحان لقدراتي الذهنية.

ما علي إلا أنْ أخطو خطوة واحدة لأجلو هذا الشك. لكنني لا أتوصَّل إلى اتخاذ القرار. قبل لحظة كانت نظرة الرجل ذي الشارب هي التي تمنعني؛ والآن أنا الذي لم تكن لديه مطلقاً رغبة في المعرفة، أو بالأحرى أخشى أن أتعرَّف على أشياء، لا تروق. توجد حقاً رسالة، لكنها موجَّهة ربَّما لشخص آخر، بأي عبارات تتحدَّث

---

4) ليوريباردي Leopardi (1798-1837) شاعر إيطالي؛ بوزاتي Buzzati (1906-1972) كاتب روائي إيطالي؛ مترونى Manzoni (1785-1873) كاتب مسرحي وروائي وشاعر إيطالي.

فيها عنّي؟ كيف تصفني؟ هل دوّنت الأفكار المخجلة التي تطوف برأسي؟

لكنني أهذي. كيف يمكنها الحدس برغباتي؟ وبأيّة رغبات يتعلّق الأمر؟ لم أفعل شيئاً يتعذّر إصلاحه. صحيح أنّني جئت قبل الأوان قليلاً، لكن هل الأمر بهذه الخطورة؟ صحيح كذلك أنّني رغبت في قراءة كتاباتها. لكنني لم أقربها، ليس بَعْدُ على أيِّ حال.

يصطفق باب في البعيد يجعلني فجأة أُحسُّ الصمتَ الذي يسود البيت. ف. هنا، تتقدّم نحوي. أنا أمام مكتبتها، ولا يزال بين يديّ دائماً كتاب دانتي مفتوحاً على النشيد الخامس من الجحيم. لم تعد تبكي لكن، رغم الابتسامة التي تحاول رسمها، كان القلقَ في عينيها. ألقت نظرة وجيزة على أوراقها، تتساءل، دون شكٍّ، إن كنت قد قرأتها وما رأيي فيها. انحنت، مقتربة أكثر، لتنظر إلى الصفحة التي أحاول عبثاً فكّ رموزها. خدُّها قريب من خدّي. يبدو لي أنّ شفتيها ترتجفان قليلاً. قالت وهي ترفع عينيها إليّ:

- أشهر مقطع في الكوميديا الإلهية.

قلت ببراءة:

- يتعلق الأمر بقبلة، أليس كذلك؟

لم تردّ. تنظر إلى النصّ، تقرأ أو تتظاهر بالقراءة. قلت لأكسر الصمت:

- كانا قاعديْن أم واقفيْن؟

- مَنْ؟

أتسخر منّي؟ مَنْ إنْ لم يكن پاولو وفرنتشيسكا؟ لكن ربّما، وقد استغرقتها القراءة، لم تدرك جيّداً سؤالي؟ إلا إذا كانت تفكّر في موقف آخر، وشخصيات أخرى، هي وأنا. ألاحظ أنها لا تزال لم تدعني أبداً إلى الجلوس، على الأريكة، أو أفضل على الكرسي (سأكون عندئذ قريباً جداً من أوراقها).

قالت في خفوت كأنّها تبوح لي بسرٍّ: «بينما كانا يقرآن أفترض أنهما كانا جالسين. لكن حين التقاهما دانتي في الحلَقَة الثانية من الجحيم، حلقة الشهوانيين، لم يكونا لا واقفين ولا جالسين بل يُدَوِّمان تحملهما ريح سوداء».

لم يَرُقْ لي كثيراً هذا التدقيق الأخير. إنّه يُبعدنا عن الموضوع. أقول لأعود إلى الموضوع: «أثناء هذا اللقاء، هي التي تتحدّث إلى دانتي، بينما يظلُّ پاولو صامتاً، هي التي تأخذ مبادرة السرد. أجد هذا أحرى بإثارة الدهشة».

تقول وعيناها في عينيّ، بتعبير خفيف من اللوم:

- لماذا؟

أشعر أنّي ارتكبت هفوة، وعليَّ فوراً أن أصلحها، بأنَّ أُواصل الكلام، متلافياً أن يستقرَّ الصّمت بيننا.

ـ أعني أنها ليست فحسب تروي كيف انتهيا إلى العناق، بل هي التي تأخذ مبادرة القبلة هي التي عانقت پاولو.

تقول مقطِّبة :

ـ أبداً، هو الذي عانقها : قبَّلني راجفاً، على فمي.

كيف أمكنني تصوُّر أن مبادرة القبلة تعود إلى فرنتشيسكا؟ أصلحتُ هفوةً، بأخرى أكبر منها. لم أتقدَّم خطوة. لكن ماذا بإمكانها أن تؤاخذني عليه؟ أن أكون قد ظننت أنها لا تعرف مقطع دانتي في أدقِّ تفاصيله؟ ألهذا السبب استشهدتْ بالبيت الحاسم؟ أم ربَّما ترتاب في أنّي تعمَّدت تحريف نصِّ دانتي، عكستُ الأدوار عن قصد؟ أم ... لا، لا أجرؤ على التفكير في هذا. مهما يكن فقد باغتتني تماماً، وعليَّ سريعاً أن أتدارك الخطر المتضمَّن فيما قلته قبل قليل : قد ترى فيه دعوةً، باباً مفتوحاً. هل أنا الآن أحاول ربط علاقة معها؟

أقول مستدركاً : «في الحكاية التي كانا يقرآنها، الملكة گونيفر هي التي تُقَبِّلُ لانسلو»

تواجهُني، ملتفتة، وظهرها نحو المكتبة؛ ثم تبتسم، ابتسامة مشرقة، أتلقَّاها كقُربان، كهدية غير مأمولة. أحسُّ أنَّ تواطؤاً عميقاً يربطنا، لا حاجزيفصلنا، كل شيء ممكن.

لكن في هذه اللحظة، يصطفق الباب من جديد وتقترب خطوات متثاقلة. الرجل ذو الشارب وراء الباب. تقول له : «هل وجدت؟»

يجيب بجفاف : «لا».

أين كان؟ هل نفذ صبره في انتظار المدعوِّين إلى حدِّ أنَّ غادر البيت، كما لو أنَّ فتح الباب والخروج يمكن سحرياً أن يدفعهم إلى الظهور؟

تهزُّ ف. رأسها، خائبة الظن متضايقة بشكل ظاهر، ثم تغادر المكتب. تذهب دون أن تمنحني نظرة واحدة، تهجرني من جديد، مظهرها المهموم بشكل مفاجئ يقلقني. هل ستعاود البكاء؟ أمن أجل إخفاء دموعها تبتعد بهذه الفجائية، دون أن تفكِّر في تقديم أحدنا للآخر، أنا والرجل؟

يتقدَّم الرجل خطوة في اتجاهي، كما لو كان سيخاطبني. لكنه يعدل عن رأيه ويخرج، تاركاً إياي هنا، وكتاب دانتي بين يديَّ. عنده بكلِّ تأكيد شيء يقوله لي، شيء مهمّ. عاجلاً أو آجلاً ستتوقف لعبة الغُمَيضة هذه : سيعود ليواجهني

بحقيقة أخطائي، ليعلن أنّني أتصرّف بشكل غير لائق بقدومي زمنا طويلا قبل الساعة المتّفق عليها. سيضيف أنّني إذا كنتُ متقدّماً عن الموعد، فذلك بسبب لهفتي على لقاء ف... سأردُّ بأنّني دائماً متقدّم على الموعد، وأن هذه العادة المزعجة أصارتني مشهوراً، جميع معارفي يجعلون ذلك موضوعا للتهكُّم بي. لكنني لا أستطيع إطلاقاً نفي أنّني كنت أرغب في رؤية ف. ، وإلا لماذا أنا هنا؟ أكيداً لا لأراه هو، الذي كنت أجهل حتّى مجرّد وجوده. ثم، من هو؟ زوج ف.؟ والدها(واضح أنّه أكبر سناً منها)؟ لابدّ أن أطرح عليه هذا السؤال بالخصوص، لكن ليس بهذه العبارة...

هل سيجعل منّي مسؤولاً عن دموع سفحتها ف.؟ ما لنا والمبالغة! أنا فظ التصرُّف بشكل لايطاق، لكنني لست بأيٍّ شكل من الأشكال مبعث انفعال ف. ياليت هذا كان صحيحاً! لا أستطيع تصديق أنّها بكت بسببي، أنّ دموعها انهمرت بسبب عادتي المؤسفة في الحضور قبل الموعد. ينبغي لها بالأحرى أن تضحك منها... أظنُّها مفرطة الحساسية، سريعة إلى الرأفة، لكن أنْ أزعم بسبب ذلك أنها تسفح دموعاً على مصير شخص لا تكاد تعرفه... زد على هذا أنّني أراهن أنها ليست على علم بميلي إلى النُّزول على النّاس ساعة قبل الموعد (حين يبلغها ذلك، سأهبط بالتأكيد في تقديرها).

غير أنه بماذا سأجيب الرجل إن قال لي إنّها كانت تبكي ندماً على دعوتها إيّاي؟ ستكون تلك طريقة لإشعاري بوجوب مغادرة المكان. ليس هذا كلّ مافي الأمر: قد يؤاخذني بأنّني قد وصلت وسط دراما، حينما كان يناقشان مسألة خطيرة. لكن كيف كان لي أن أعرف ذلك؟ كيف كان بإمكاني أن أحدس أنّني سأحضر لحظة يتواجهان في خصام عنيف؟ سيعترف بذلك دون شكّ، لكنه سيكرّر أنّ ذلك نتيجة رعونتي. لو احترمت القاعدة، لو حضرت في الساعة المحدّدة، ما كان لكلّ هذا أن يحصل.

أشدّ ما أخشاه، بصرف النظر عن هذه الهفوات، هو أنْ اسمعه يتّهمني بأنّني كنت أجوس حول أوراق ف. ، وأنّني حاولتُ إخفاء الصُّورة الفوتوغرافية(هذا ليس صحيحاً: كنت أنوي فقط تحويلها من مكانها). وفي اندفاعه ذاك، سيذهب إلى حدّ تأنيبي لأنّني فتحت، دون استئذان، الكوميديا الإلهية. والواقع أنّني لا أتمالك نفسي، لا أستطيع النّظر إلى كُتب دون أن ألمسها، وأقلّبها، وأتصفحها. صحيح أنّ هذا لا يروق الجميع، خصوصاً أولئك الذين يَدُسُّون فيها رسائل، وبطاقات غرامية وفاتورات، بل أوراقا مالية. والأشدُّ إزعاجاً أنّني فتحت الكوميديا الإلهية على

الفصل الذي يروي حكاية پاولو وفرنتشيسكا : سيرى في ذلك باعثاً إضافياً على إداني، سيُفَسِّرُ حركتي بمثابة إيحاء ومراودة، وسيضيف أنَّ ممَّا يُقَوِّي هذا الاحتمال كوني ذكرتُ القُبلة التي منحتها الملكة گونيفر للانسلو... هل قبَّلتُ ف. ؟ هل قبَّلتني؟ في الفضاء حولي قُبلة هائلة مُعلَّقة مُفترضة وفاتنة.

الموقف يصير مُحْرِجاً، بل خطيراً. من المؤسف حقاً أنَّ المدعوين يتأخّرون في الظهور وإلا كنت سألجو، وأُعْفَى من واجب رفع التهمة عنِّي. كيف أتصرَّف؟ لابدَّ لي أن أتجنَّب إلى أقصى حدٍّ أن أدخل معه في كلِّ هذه الاعتبارات، وأن أتصرَّف بشكل لا يضطرني لتبرير سلوكي. لابُدَّ أن أغيِّر خطَّتي، أن أبادر إلى الهجوم حتَّى لا يفرض عليَّ، هو، أن أقَدِّم تفسيراً. لذا، لن أستَبِقَ الأمور، سأتركه يتكلَّم دون أن أقاطعه ثم سأجيب مُعَدِّدا اعتراضاتي. سأؤاخذهَ لأنَّه لم يستقبلني كما يلزم، ولم يدعني إلى الجلوس، وغادرني ولم يكلمني...

أخيراً يقرِّر أن يتكلَّم :

«سيدي العزيز، عندي كلمة لك. إنه أمر شاق، صدِّقني، لاأفعله عن طيب خاطر. لكنَّني أعتمد على تفهمك وتكتُّمك. هذا هو، إنَّني أقيم هذا المساء، كما تعلم، عشاء دعوت له أشخاصاًعديدين. هيأتُ كلَّ شيء، بأكبر ما يمكن من العناية، لكني حالياً أجد نفسي أمام مشكلة كبيرة مشكلة أصفها بأنها يتعذَّر حلُّها. شيء مضحك حقاً، لكن نسيت أن أشتري الخبز، أو بالأحرى كنت أفكِّر أن أفعل ذلك آخر النهار. والحال أنَّني لمَّا خرجت منذ قليل، كانت المخابز مقفلة. أشتري الخبز دائماً في اللحظة الأخيرة، تلك عادة لا أتخلَّى عنها أبداً. أعرف أنَّه يمكن تحليلها، و الخروج منها بخلاصة عنِّي، عن شخصيتي العميقة وأنَّ فيها دليلاً على البخل. أنا لا أنكر ذلك، لكن ينبغي أن أحدِّد أنها المرَّة الأولى التي أصطدم فيها، مساءً بمخابز مقفلة. سأحاول مستقبلاً أن أكون أكثر تبصُّراً، بل أن أصْلِحَ من نفسي، وأبَدِّل من عاداتي، مبتدئاً استبضاع حاجاتي بشراء الخبز، ممَّا يُجَنِّبني متاعب لا جدوى منها وتفسيرات مُهينة. وهكذا، هذا المساء، لا أدري ماذا أصنع : أينبغي لي، قبل الطعام، أن أجمع المدعوين وأعلن عليهم الخبر السيء؟ أو أن أنفرد بكلِّ واحد على حدة وأكلِّمه فردياً؟ في هذه الحال كما في الأخرى، سيحصل الإزعاج وتفسد السهرة. إن الحديث، أخشى ذلك، سيكون أساساً حول الخبز، والجميع سيحسُّ برغبة لا تقاوم في استهلاكه. صحيح أنه توجد كسرات منه تعود إلى البارحة، لكنها ستكون غير كافية، وبما أنَّني لا أومن بمعجزة تكاثر الخبز، سأطلب إليك أن تمتنع عن أكله، أو إذا لم تستطع أن تحرم نفسك منه، أن تذوق منه فقط.

صدِّقني، سيِّدي العزيز، أنه يشقُّ عليَّ كثيراً أن أُصَرِّح لك بهذا الاعتراف، وأتوجَّه إليك بمثل هذا الطلب».

في هذه اللحظة يدقُّ جرس الباب. يصل المدعوون. ستبدأ الحفلة على الفور. يقصد الرجل، جاراً رجله، الباب ليستقبلهم. هذه فرصتي وإلاَّ فَلاَ لأقترب من المكتب وأنظر في أوراق ف.

مفاتيح

هناك حيث أقف، يوجد كثير من الناس، غير أنِّي لا أكاد أتبيَّن وجوههم. وجوه أنثوية، على مايبدو لي، وسط بخار أقرب إلى الكثافة. ذلك أنَّني أوجد في المطبخ وأتبين لأول مرَّة أنه كبير جداً. النساء منشغلات أمام المواقد، لا واحدة منهن تهتمّ بي. لكني بدأت أُميِّز وجوههن، وجوه لخادمات سابقات.

أتحرَّك دائماً في محيط بخاري. أنا مع ذلك لم أعد في المطبخ، لكن في فناء الدار. ربَّما كان يُغْلَى الماء في الفناء، لكن إذا كان الأمر كذلك، فلماذا في الفناء؟ ولينبعث كلُ هذا البخار، يلزم مُولِّد بخار بأكمله. يظلّ البخار حبيساً في الفناء، لا ينفلت إلى أعلى. لا أتمكَّن من رؤية السماء. ليس الوقت ليلاً، لا مصباح مشتعل. لابدَّ أنه يوجد سقف زجاجي فوق الفناء. سقف زجاجي؟ لم نمتلكه قط. هل أخطأت البيت؟ وماذا يفعل كل هؤلاء الرجال قرب السَّطوان؟ شيء ما يتهيَّأ، عرس، مولود. الأشدّ إدهاشاً كان مشجباً في السَّطوان. مشجب في مدخل بيت قديم في المدينة العتيقة! معاطف معلَّقة، في حين أنَّ كلَّ هؤلاء الرجال يلبسون جلابيات! أنا الوحيد لا يلبس جلابية.

رجال في جلابيات، يتكلمون بصوت خفيض، بهيئة مُحْرَجَة، ونظرة مرتكبة. فهمتُ: لا يُحتفل بعرس، ولا مولود، بل بجنازة، وهذا البخار المكتسح، ينبعث على الأرجح من الماء الذي يغلي لغسل الجثة.

يبدو على الرجال، الواقفين قريباً من السَّطوان، أنهم تركوا البيت للنساء، تركوا لهن كذلك الميِّت. أثناء بعض الوقت، لن يتعامل إلاَّ مع النِّساء؛ سيطفن من حوله، بأيديهن حزمة من المفاتيح، سيفتحن أدراجاً، ويفتِّشن الماريّوات؛ سينظرن في أوراقه، وسنداته، وعقوده، وحزم نقوده، وصوره الفوتوغرافية المصفرَّة بالزمن. ستغوص أيديهن في حُقٍّ مليء بالحلي.

لا أفهم دائماً ماذا يصنع هذا المشجب في مدخل البيت. إنه مُثْقَل إلى حد أن معطفاً قد بسط فوق المعاطف المعلَّقة، معطف جديد، كثيف، أسود. أكيد أن

صاحبته امرأة، امرأة لم تجد موضعاً، فوضعته فوق المعاطف الأخرى. أعرفها، حتّى وإنْ لم أتمكن من تذكُّر وجهها. متأكّد أنّني رأيتها من قبل، مرّةً واحدة على الأقل. بعض الجهد، وسأتذكّر إسمها. سأستعيد اسمها في ذات الآن مع تقاطيع وجهها. أظن كذلك أنّني رأيتها دون معطف؛ كانت بشرتها بيضاء جداً.

أقترب من المعطف، أمدُّ يدي وأتلمّسه. بالغ النُّعومة مع أنَّ فراءه مُبْتَلّ. تلك التي كانت ترتديه، المرأة ذات البشرة البيضاء، لاشك كانت تمشي تحت المطر. لابدَّ أن شعرها لا يزال مبلّلاً، إلاَّ إذا كانت تحمل مظلّة؛ لكن لا أرى لها أثراً. ربّما سارت تحت الثلج، حذاؤها لابدَّ أن يكون أيضاً منقوعاً بالماء. جاءت من بعيد نقطة سوداء في مدى فسيح أبيض، تلفُّ حولها معطفها بحساسية نحو البرد، وتغوص جزمتاها في الثلج حديث العهد يَصرُّ عند كلِّ خطوة.

الثلج؟ أرضية السّطوان، الذي داسته أقدام لا تُحصى، جافٌ. ثم إن الثلج لم يسقط أبداً بمدينتنا... يلزم أن لا أنسى شيئاً: هذه المرأة، ذات شعر أسود، بلون معطفها، شعر مُتَموّج.

إنها الآن في البيت. من بين آخر القادمين. لذلك لم تتمكّن من تعليق معطفها. لا أراها، لكني أعلم أنها هنا، مختفية في مكان ما. كيف لم أرها حين دخلت؟ لا أتذكّر كثيراً وجهها، غير أنّي كنت سأتعرّف عليها، لاشك في ذلك. لكن وسط كلِّ هذا البخار... ربّما قد تلاقينا، ولم أرها. أو ربّما كنت بالمطبخ لمّا دخلتْ. ماذا ذهبت أصنع في المطبخ؟ ماذا ذهبتُ أصنع وسط كل تلك النساء؟ عن ماذا كنت أبحث؟ كان عليَّ أن أظلَّ في السّطوان، بانتظارها، لكن لم أكن أعلم أنها ستأتي؛ فكرّت فيها فقط حين رأيت معطفها.

تحضر إلى جنازة في معطف! أهذا استفزاز منها؟ ألمح بالأحرى سبباً آخر: لم تكن تريد إضاعة الوقت بالرجوع إلى بيتها لتبدّل ثيابها وتلبس جلابية، بافتراض أن لديها واحدة، وهو ما أشكّ فيه جداً. لا أتصوّرها إطلاقاً في جلابية، ليس ذلك نمطها. جاءت إذن مباشرة من عملها، ما أن علمت بالنبأ. مَنْ أبْلَغها؟ ليس أنا. إذا لم تر ضرورة في الحضور بجلابية، فذلك لأنها ليست من الأسرة. صديقة بعيدة إذن، لن تبقى طويلاً، وليست مجبرة على انتظار حمل النعش من البيت لتغادر. لكن مَن الذي مات؟ مَن سيُدفن؟ في مكان ما من حجرة، ترقد جثّة على لوح الخشب، لا تبالي بالنساء يضطربن حولها، بأيديهن حزمة مفاتيح. لا أريد أن أفكّر في هذا الآن، ذهني منشغل بالمرأة ذات المعطف الأسود.

لا أعرفها، أو قليلاً جداً. لكن هي، أتعرفني، هل ستتعرّف عليَّ؟ أليست

بالأحرى أبعد ما تكون عن الظنّ بوجودي؟ هوَّة تفصلنا، حَفَرَتْهَا حياتان، وذاكرتان مختلفتان. أجهل الصورة التي تتصورها عنّي، لكن يوجد بيننا بالتأكيد رباطٌ ما، عائلي أو مجرَّد تعارف. وبَعْدُ، فنحن موجودان في البيت نفسه، وجئنا نحن الاثنين نقدِّم تعازينا لنفس النَّاس. لابدَّ أننا، ذات يوم، قد قُدِّم أحدنا للآخر. سمعتُ فيما سلف باسمها، وإن كنت لا أتمكن من تذكُّره، وهذا يكفي لنحيِّي بعضنا، ويسمح بتبادل بعض الكلمات. والحال أنَّني لم أبادلها التحية. إنْ كنت في المطبخ لحظة دخولها، فلم يحصل شيء يتعذر إصلاحه، لكن إن كنت في السَّطوان، إن كانت قد مرَّت من أمامي دون أن انتبه إليها، فكل شيء قد ضاع. لابدَّ أنها تعتقد الآن أنَّني صددت عنها، تظاهرت بأنَّني لا أعرفها، لا أرغب في الكلام معها. وإذْ تشعر أنَّها مُهْمَلة، منبوذة، فستتصرَّف كما يلزم، ستتجاهلني وتمرُّ مرَّة أخرى أمامي، مستقيمة ومستعلية، متصنِّعة أنها لا تعرفني، لا تراني. وأنا، لمَّا ستقع عيناي عليها، ستكون لي لحظة تردُّد، وشكٌّ في هويتها وستكون هذه اللحظة كافية لأن تبتعد. ستصعد إلى سيارتها وحين سأستردّ الوعي، تكون قد اختفت نهائياً.

في سيارتها؟ جاءت إذن في سيارة! وإذن لماذا تخيلتها مبلولة الشعر، تسير بصعوبة في الثلج؟

هل جئتُ لأقدِّم التعازي؟ لمَنْ؟ أنا حقاً في البيت الذي نشأتُ فيه، أنا حقاً عند والديَّ، ويمكنني أن أقول إني فيَ بيتي، بمعنى ما. والعادة أنَّني أنا مَنْ ينبغي أن يتقبَّل التعازي. فماذا تنتظر إذن لتأتي وتقول لي الكلمات التي تقال في مثل هذا الظرف؟

غير أنَّ لديَّ إحساساً بأنَّني متطفِّل، وشعور مُبْهَمٌ بأن حضوري مجرَّدُ مقبول. لا يجرؤ أحد على الاقتراب منِّي ليكلِّمني، لكن وراء ظهري، يُنْظر إليَّ بنفور، ويُشار نحوي، ويدور التساؤل حول من أكون وماذا أفعل هنا.

ربَّما أنا هو الميِّت. أطوف في البيت، لكن لا أحد يبدو عليه أنه يلاحظ وجودي، أنا هنا دون أن أكون هنا، غريبٌ عن كل ما يحيط بي. لاشك أنني عدت من العالم الآخر وأدرك بمرارة أن لا أحد يرغب في عودتي. ماعدت سوى ظل، شبح مهموم يتوارى بالجدران، تائهاً في هذا البخار الذي يتزايد كثافةً. لكن أستطيع أن أقول كذلك إنني أنا الحي والآخرون أموات. في هذا البيت الجنائزي، أطوف بكائنات ماتت منذ عهد بعيد. وبالمناسبة، أن أكون حيّاً بين الأموات، أوميتاً بين الأحياء، فذلك سيان. ماذا يعني هذا؟ أرتبك في هذه الأفكار الملتوية، في هذه الاستدلالات العقيمة، ليست هذه بلحظة الاستسلام لهذه اللُّعبة البليدة.

عليَّ أن أكلِّم أمِّي. وبالمناسبة، أين هي؟ لماذا لا أراها؟ هي مَنْ سيقول لي ماذا يجري، وتفسِّر سرَّ اللُّغز. سيستغرق ذلك وقتاً، أعرف، إنها دائماً تخفي عنِّي الحقيقة، أي الأحداث المكدِّرة، بذريعة أنَّني سريع التأثُّر، عُرْضةٌ لفقدان الشهيَّة وللأرق (ليس هذا صحيحاً تماماً، إنها تبالغ). لكن هذه المرَّة لن تستطيع التهرُّب، سأعرف كيف أجبرها على أن تقول لي ما يفعله كلّ هؤلاء الناس هنا، في بيتنا، وسأتوصَّل إلى أن أجعلها تنطق باسم الميِّت. إذْ يوجد استعداد لدفن شخص ما. اسم، مجرد اسم، وسيتَّضح كلُّ شيء، وتنجلي شكوكي ويعود كلّ شيءٍ إلى مجراه.

لابدَّ أنها في المطبخ تشرف على استعدادات عشاء الميِّت. يلزم أن أذهب لأراها، أن أنتزعها للحظات من صحبة الخادمات، وأن أسألها. لن تجيب على الفور، أعرفها. ستحدِّثني عن شيء آخر تماماً. ستسألني بغتةً إنْ كنت قد رأيت أبي، إن كنت سلَّمت عليه، ستضيف إنه يجب عليَّ أن أقوم بذلك، ستشدِّد هذه الكلمة مُحَدِّقة بغرابة في عيني. سأضطرب حينئذ، وأتساءل ما معنى قولها، وخصوصاً ما معنى نظرتها (حين تخفي عنِّي الحقيقة، تفضحها نظرتها دائماً، لكن هذا يُضَاعف من حيرتي). هكذا ستدفع بي نحو طريق زائف، سأنسى في أثناء ذلك ما كنت أتيت لأسألها عنه، وفي النهاية ستأتي امرأة ضخمة لتستأثر بها، وتُكلِّمها عن تركيبة مَرَق أو عن طبق في طور الاحتراق، ستستغل أمِّي الفرصة لتنفلت، وتتركني جامداً وسطَ دخان دَسم وخانق. كلُّ هذا سيكون طويلاً، عسيراً، وفي أثناء ذلك فإن الأخرى التي أترصَّدها منذ زمن ستنتهز غيابي، وشرودي، لتنصرف بخفة، ولن أراها بَعْدُ مرَّة أخرى.

يلزمني أن لا أتحرَّك من مكاني. اسم الميِّت، سأهتمُّ به فيما بعد، سأعلم ذلك تماماً قبل الأوان، أما الآن، فلا شيء ينبغي أن يحيد بي عن مراقبتي، حتَّى ولو كان تصرُّفي غير لائق، بل كريه أنْ أنشغل بامرأة لا أعرفها، وربَّما لم أرها أبداً، بينما شخصٌ، من الأقارب دون شكٍّ، قد مات! لكن كل شيء في وقته، سأصفِّي فيما بعد حساباتي مع الميِّت. أعلم أن ذلك سيكون شديد القسوة. ماذا قصدت أمِّي بقولها؟ هذه العادة التي لها في الكلام بالألغاز، وفي أن لا تقول الأشياء بوضوح، وأن تمارس أسلوب التلميح. معها لابدَّ لي أن أكون دائماً في كامل اليقظة، وأقوم بتأويل أدنى كلمة من كلماتها وأحاول، عبثاً في الغالب، أن أكشف عن الواقع المقيت، والفاجعة البشعة التي تخفيها عنِّي. مهمَّة صعبة، تكون أكثر إيلاماً لأنِّي لست راغباً في العمق أن أعرف الحقيقة (ليس الآن على أيِّ حال)، وأُؤَجِّل إلى أقصى حدٍّ اللحظة التي ستنكشف لي فيها، وحيث عليَّ مواجهتها.

ينبغي أن لا يتشتت انتباهي، أن أظلَّ يَقظاً. لقد دخلتْ إلى البيت، وستنتهي بالخروج منه، عاجلاً أو آجلاً. ما علي إلا الانتظار في السَّطوان، سأراها، سأتعرف عليها في اللحظة التي ستأخذ فيها معطفها. سأساعدها على ارتدائه، ثم سأرافقها إلى سيَّارتها، ولأداعبها (لابدَّ من فتح الكلام معها) سأسألها كيف تُكتب كلمة «مفتاح»، بألف أم بدون ألف.

لا ينبغي أن أتحرَّك من المدخل. لابدَّ أن أفتح عينيَّ، وأترصَّد ظهورها. لكن لماذا هذه الرغبة في الرجوع إلى المطبخ؟ ليس بي جوع على أيِّ حال، ثم ما أغرب التفكير في الأكل وميِّتٌ في البيت! أو ميِّتة! لماذا أتمسَّك بفكرة أن الأمر يتعلق بميِّت؟ لا أدري عن ذلك شيئاً، وأنا على حال من الإرهاق تمنعني من التعمُّق في هذه المسألة البسيطة رغم ذلك، لكنه تبدو لي معضلة الحلّ، بل متعذِّرة على الحل. نعم، أنا مُرهق لدرجة أن لدي إحساس أنَّني لن أعرف أبداً مَنْ مات. لا أريد أن أعرف. أخشى أن أعرف. ستخبرني أمِّي، دائماً قبل الأوان. لابدَّ أنها تبحث عنِّي لتقول لي إن أبي مريض جداً ويرغب في الكلام معي (ماذا يريد أن يقول لي؟). وهكذا بينما أنا في البحث عن المرأة المجهولة، أمِّي تبحث عنِّي. لا أريد أن يزعجني أحد. يلزمني أن أتوارى، أن أخرج فوراً. لن أبتعد، سأواصل مراقبة البيت، فإذا ظهرت المرأة المجهولة، سأراها بكل تأكيد.

في الخارج، الجو بارد، إنه المساء. الدروب مغطاة بالثلج. أدُسُّ يديَّ في جيبي، وكالعادة، أقبض آلياً على مفاتيحي. أحس منزعجاً أنَّني أرتكب هفوة، وأنَّني أخطأت المعطف. لا، ليس هذا، إنه حقاً معطفي الرمادي القديم، وفي الجيب الأيسر تعثر أصابعي على فتات قديم من تبغ متجمِّد. شيء آخر يقلقني: المفاتيح، خمسة، ستة مفاتيح بيضاء. ليست مفاتيحي.

مفاتيحي صفراء، وعددها ثلاث، واحد لمدخل العمارة والآخران للشقة. أين هي؟ كيف أصنع الآن الدخول إلى بيتي؟ إذا لم أستردَّ مفاتيحي، سيكون محتوماً عليَّ أن أظلَّ في الشارع في الثلج. عند كل محاولة، سأصطدم بباب العمارة المُوصَد، قريباً سيحلُّ الليل، وقدماي تجمَّدتا. لا أمل لي في أي إغاثة من الجيران، جميعهم في سفر. رحلوامنذ زمن طويل، ربَّما بدَّلوا المسكن، ذات صباح، دون إخطاري بذلك (أعترف أنَّني لم أبذل جهداً للارتباط بهم).

أستطيع قضاء الليل في البيت الكبير، ومن جانب آخر لا أرى حلاً غيره. لكن يوجد كلُّ هذا العدد من الناس؛ سيحتلُّون كلَّ الحجرات؛ كلُّ أريكة ستكون مشغولة؛ ستُبسَطُ أغطية على الزرابي وسيتمدَّدون عليها، سينبطحون؛ لن أستطيع

بأيٍّ حال من الأحوال الاختلاط بهم. أنا متعوّد كثيراً على فراشي، وأشيائي، نومي مهزوز ولا أستطيع أن أغمض عيني إلا إذا ظلَّ النور مشتعلاً.

توجد (كيف أمكن أن أنسى هذا) حجرتي القديمة في البيت. سنوات لم أنم فيها. أمِّي تعتني بصيانتها، وترتيبها ولن تقبل أن يحتلها أحد، ولو ليلة واحدة. حتَّى في هذا الظرف العسير، ستظلُّ على إصرارها. إنها تظنُّ، خطأً، أنَّني سأعود يوماً لألوذ بها، مُرْهَقاً بتطواف طويل، وستغمرني بعنايتها. إنني سريع الانفعال، بل هش الأعصاب، لكني لا أحبُّ طريقتها في معاملتي كأنَّني مريض يجهل مرضه.

والحال أنَّني أخشى أن يكون الميِّت، هذه اللحظة، في حجرتي. في القلب تماماً من حجرتي القديمة الصغيرة، قد توجد جثة. أظن أن أمِّي بشكل غير لائق قد ضحَّت بي لفائدة الميِّت، حَارمةً إيَّاي بهذا من حجرتي، من هذه الحجرة حيث لم أكن أرغب أن تطأها قدماي مرَّة أخرى، والتي تبدو لي الآن، وقد سُلبتْ منِّي، ملاذاً، ومرفأ سلام مُعَرَّض للخطر، إنْ كان الميِّت موجوداً فيه. كيف أمكَن لأمِّي أن تستسلم، هي التي (لكن هذه قصَّة أخرى) كانت، لمَّا تزورها امرأة، تستعجل لتغلق باب حجرتي حتَّى لا تراني الزَّائرة؟ كيف لي أن أقضي الليل في حجرة حيث اشتغلت نساءٌ حول ميِّت؟ دون الكلام عن الشخص، الفظيع بالتأكيد، الذي تكلَّف بغسل الجنازة.

أذهبُ إلى بيت الأخرى، أطلب إليها استضافتي لهذه الليلة. عندي مفاتيحها(هي حقاً مفاتيحها). سأدخل إلى غرفتها، وسأجلس على فوتيل، قريباً من المدفأة وسأنتظر عودتها. في النهاية ستعود، لن تقضي الليل كلَّه في البيت الكبير، منطرحة على زربية، وسط مالا يُحصى من النساء مصفوفات كالمعاطف في السَّطْوان. إنها تستفظع مثلي الاختلاط الكريه. ستعود، شعرها مبلول بالثلج، متورِّدة الوجه. ستفاجأ، سعيدة بأن تجدني، أن تعثر عليَّ، ستعانقني ثم، بعد أن تنزع معطفها، ستغلي الماء لتعدَّ الشاي.

لكن كيف ستفتح الباب ومفاتيحها في جيبي؟ كلُّ هذا يُعْوِزُه التماسك، إنِّي أتيه. لو على الأقل كنت أعرف عنوانها. وليس هذا كلُّ مافي الأمر: لست متأكداً حتَّى من أنَّها تسكن المدينة نفسها التي أسكنها.

إذا كانت عندي مفاتيحها، فمفاتيحي لابدَّ أن تكون بحوزتها. كيف تم الاستبدال؟ في لحظة من الارتباك المُذْنب، دسستُ يدي في جيبها. لابدَّ أنَّ ذلك كان لحظة تلمست المعطف. تصرَّفت بفعَل نزوة طارئة، لا معقولة. عليَّ منذ الآن أن أنتبه، أكافح ميولي الخبيثة، أن أحترس.

ها أنذا أتّهم نفسي بجُرم لم أرتكبه. صحيح أنني أمررت يدي على المعطف الأسود، لكنني لم أدسَّها في الجيب. كيف كان بإمكاني أن أفعل ذلك، وأنا محاط بناس ما كانت حركتي لتغيب أبداً عنهم؟

شخص آخر هو الذي استبدل المفاتيح. هي ربّما، نعم، هي. لمّا كنتُ في المطبخ، اقتربتْ خلسة من المشجب وأجْرَت الاستبدال. هدفها واضح: كانت تدعوني للذهاب إلى بيتها، ترغب أن نقضي السهرة معاً. بادرة تواطؤ، بادرة حبٍّ؛ أتصورً أنها كانت تبتسم ابتسامة عريضة وهي تفكّر في الاضطراب الذي تُلْقي بي في غمرته. كانت تعلم أنها بإرغامها إيّاي، وإجباري على أن أذهب إلى بيتها، كانت تَسْتَبِقُ رغبتي.

إلاّ أنْ تكون قد تصرَّفت هكذا بدافع الحذر، لتبلغني رسالةً في مأمن من النظرات المتطفِّلة، وثرثرات النَّميمة. لم ترغب في التورُّط بمخاطبتي، والكلام معي عَلَناً، وأنا ضحيَّة للنَّبْذ العامّ. لمّا كنت أجوس جهة السَّطوان، كانت تراقبني من إحدى الحجرات عبر البَخار الذي يُغلّف الفناء، تترصَّد اللحظة التي سأخرج فيها لتبعني بعد ذلك فوراً.

كلُّ هذا يفترض أنّنا نعرف بعضنا جيداً، أني قد قصدت بيتها فيما مضى، أو على الأقل أعرف عنوانها. والحال أنّي عبثاً أفتِّش ذاكرتي، فلا أتمكن من التذكُّر.

أرى أنّي قد انسقت وراء رغبتي في أنْ أراها، أن أكون في بيتها. لنفكِّر. أنا فعلاً تلمَّست المعطف الأسود، المبلول قليلاً، لاشكَّ عندي في هذا. كان ذلك من الرَّهافة، والمُلاَسة، والدِّفء بحيث أنَّ يدي لابدَّ أنها انزلقت وغاصت في عمق الجيب. أفلتتْ يدي عن سيطرتي، تصرَّفت لوحدها (لاتزال تحتفظ بإحساس من النُّعومة، من اللذة)؛ وإذ ذاك استولتْ على المفاتيح، بينما اليد الأخرى... نعم، ماذا تفعل اليد الأخرى؟

هكذا إذن: وضعتُ مفاتيحي في جيبها. ستلحظ ذلك في اللحظة التي ستوجد فيها أمام باب عمارتها، أو ربّما قبل ذلك إذا كانت تشاركني عادة إخراجي للمفاتيح قبل وصولي إلى المكان المقصود. حينئذ ستسرع إلى بيتي. ما عليَّ إلاّ أن أنتظرها في حجرتي، جالساً قريباً من المدفأة، بينما الغَلاّي يسخن في المطبخ، باعثاً بخاراً سينتشر في الشقة كلها. ستأتي، باسمة، ماكرة النظرة، ممتنّة للحيلة التي تخيَّلْتُهَا، والخُدعة التي نُصبتْ لها، سعيدة بأن تجد نفسها في هذا الجوِّ المُشْبَع بالبخار. سأساعدها على نزع معطفها، ثم سأعدُّ لها الشاي، شايٌ ثقيل جداً.

لكن في هذه الحال، لابدَّ أنّها هذه اللحظة في بيتي، بينما أنا أتخبَّط في

الثلج. لابدَّ أنَّها قد قفزتْ إلى سيَّارتها وانطلقت في اتجاه شقتي. كانت، وهي تقود السيارة، تلمس مفاتيحي في جيبها. لمَّا أصل، ستكون جالسة قريباً من المدفأة، وقد نزعت معطفها. سأرى نحرها الأبيض، وذراعيها الأبيضين، ذراعيها اللذيْن سترفعهما قليلاً، وتفتحهما لتدعوني للاقتراب منها.

قبل كل شيء، أتأكَّدُ أنَّها غادرتْ حقاً البيت الكبير. أعود إليه حالاً.

لا يزال يوجد رجال في السَّطوان، أقلّ عدداً مما كانوا قبل قليل. فرغوا من دفن الميِّت؟ ينبغي قبل كلّ شيء ألا تراني أمِّي. ستلومني، من بين أشياء أخرى، أنَّني لم أشَيِّع الميِّت حتَّى المقبرة. ستردِّد عليَّ أن أبي قد قلق لغيابي، وبعث يسأل عنِّي في كلِّ مكان، ويريد أن يتكلَّم معي. وهي التي تُخفي عنِّي الحقيقة، وتزعم حمايتي، ستكشف لي، للمرَّة الأولى، عن وجه صارم. انتهت التلميحات، والأعذار، والتحفظات. ربَّما ستشيح عنِّي، ترفض أن تكلِّمني، أن تعترف بي ابناً لها. أحس بغموض أنَّني ارتكب هفوة يتعذَّر إصلاحها. هذا يُفَسِّر لمَ لا أحد يبدي أدنى اهتمام بي. يُقْصُونَني، يتفادونني، يرفضون أي اتصال معي. غير أني متيقِّن أنهم يراقبونني بطرف أعينهم، يتابعون تحرُكاتي، ويتهامسون على حسابي، يهزُّون رأسهم أسفاً. سأتكفَّل بكل هؤلاء الناس فيما بعد، أما أمِّي...

المعطف الأسود في مكانه. إذن لا تزال هنا، في مكان ما من إحدى الحجرات حيث لا يسمح للرجال بالدخول، ربَّما هي الآن تراقبني منها، وتتابع كلَّ حركاتي. أيَّ لعبة تلعب؟ لماذا لا تأتي لملاقاتي؟ إنها تختبرني، نعم، إنها تمتحن صبري، وقدرتي على التحمُّل، تريد أن تعرف إنْ كنت سأنتظرها حتَّى النهاية، إن كنتُ جديراً بالثقة التي تنوي منحها لي. وهذه ليست إلاَّ بداية. بعد قليل، سأكون عندها، ومن يقول لي إنها لن تعاود اختباري؟ إنها قادرة أن تفتح الخزانة وتخرج منها حقيبة وتعلن لي، وهي تدس فيها ببعض الملابس، إنها ستسافر. ما أن أبدو متأثراً بهذا الخبر حتَّى تضيف، وعيناها في عينيَّ: «الآن أريد أن أبقى وحدي». سأنهض، كَاتماً كَمَدي، وسأنصرف، بعد نظرة سريعة إلى حزمة المفاتيح المعلَّقة بقفل الخزانة، هذَه الحزمةَ نفسها التي أقبض عليها الآن في جيبي، والتي يجب أن أنقلها إلى جيب آخر.

أقترب من المعطف الأسود. أعتقد أن لا أحد ينظر جهتي.

خارج البيت، كان الليل. مصابيح الإنارة قد أُشعلت. الثلج الذي يذوب في مواضع متسخ، والصمت مطلق. الآن بعد أنْ أرجعت المفاتيح إلى صاحبتها، أحِسُّ نفسي قد تخلَّصتُ من هَمٍّ عظيم، أنا في سلام مع نفسي. أمشي مع ذلك

بحذر، بل ينبغي أن أخرج يديَّ من جيبي، وأطلقهما لأستردّ تماسكي، واسترجع توازني إذا ما كنت سأزلق على الثلج. لكن البرد شديد جداً.

تقبض يدي اليمنى في عمق جيبي على المفاتيح الثلاثة الصفراء، مفاتيحي، بينما اليد الأخرى - بالفظاعة - تتحسس حَلْياً، عقْداً، ودمالج، وأقراط، وخواتم. هذه المرَّة قد تورّطت تماماً. المفاتيح أمرها هيِّن أما الحلي...

أتكون قد وضعْتها في جيبي؟ لن أبدأ مرَّة ثانية، وأستأنف شكوكي، وأُلقِي بنفسي مرَّة أخرى في تخمينات باطلة...

الأمر أبسط من ذلك. لم يكن يمكنها، لياقةً، أن تحضر بحليها إلى بيت فيه مأتم. وقبل أن تدخل، نزعتها عن عنقها وذراعيها، وأصابعها، وأذنيها، ودسَّتها، لا في حقيبة يد، من المرجح أن تكون بلون معطفها، بل في جيبها، وهي تسرع الخطو، لأنها قد تأخرت. كان عليها أن تعجل قبل أن يُحمل الميِّت إلى المقبرة.

وأنا، لقد فاتني الدَّفن. ربَّما لهذا السبب كنت أُرْمَى بهذه النظرات الطَّافحة بالاحتقار، والرِّثاء. وتحت هذه النظرات كان عليَّ أن أعيد الحليَّ هناك حيث اختلستها، فحتماً أنا الذي ... ما كان بإمكانها أن تنزلق لوحدها إلى جيبي.

أعود على عقبيَّ. ألاحظ، وأنا أصل أمام البيت أن الإنذار قد أُعلن. يوجد طابور في الدَّرب، وكل رجل يدخل إلى السَّطوان تفتشه امرأتان شابَّتان. أُفَضِّل أنْ لا أتيه في اعتبارات حول واقع أنَّه كان عليهما أن تفتشا بالأحرى أولئك الذين يخرجون.

اختفى المشجب، والمرأتان، يسار الدهليز، توجدان وراء طاولة. أظن أني تعرفت على إحداهما، لكن ليست هي التي عنها أبحث، أما الأخرى، فهي منزوية في الوراء ولا أميز سوى شبحها. لمَّا وصل دوري، تَمدُّ المرأة الأولى أصابعها، بأظفارها المصبوغة الحادَّة، نحو جيبي، بالطبع نحو تلك التي اقبض فيها، بيد دَبِقَة، على الحليّ. أتراجع. تقول لي بحزم: «إذا رفضت التفتيش، لن تدخل». وأنا كلِّي اندهاشٌ لأنَّها تترك لي الخيار، وإذن فرصة التهرُّب، انسحب. أفضِّل أن أجد نفسي من جديد في الشارع على أن أتعرَّض لإهانة أمام الجميع.

ها أنذا في الشارع، مرَّة أخرى. أنا المسؤول عن كلّ شيء، أعترف بهذا. يتعذر إصلاحي. لكن يوجد شيء ما غير طبيعي فيما يحصل لي، عنصر غير لائق، تفصيل يفلت منِّي. هل المسألة بهذه الخطورة أن تكون بحوزتي حلي هزيلة، لا أعلم مصدرها، أنا فوق ذلك مستعدٌ لإرجاعها؟ لا، ليس هذا. أشعر فجأة في داخلي غضباً مكتوماً يتصاعد. يُرَاد الآن منعي من دخول البيت، بيت أمِّي! هذا هو الشيء

المُختلّ، غير الطبيعي في هذه الحكاية. لكن لن تمرَّ الأمور هكذا، سأضع حداً لكل هذا، سأجتاز العتبة طوعاً أو كرهاً، مهما كانت العواقب.

السَّطوان مُضَاء بنور شحيح. لا أثر للطاولة، ولا المشجب، والمرأة المكلَّفة بالتفتيش اختفت. وفيما وراء السَّطوان، يغوص البيت في الظَّلام. لابدَّ أنَّ الجميع ينامون الآن بعد يوم عسير.

المرأة التي لم أكن قد ميَّزتُ ملامحها هنا، تواجهني. تبتسم لي، وعلى الفور، يهبط غضبي. بل أحس بخيبة أمل غامضة، بخجل خفيف أمام هذه الابتسامة الرهيفة والسَّاخرة التي يبدو أنها تقول لي: «أيُّها الأبله! الجميع يعلم أنَّ هذا بيت أمِّك، أُدخل!». تتلفت ببطء وتدخل منطقة الظلام.

المكتَبة

الطفل في فراشه، يقرأ كتاباً. لديه كلّ الوقت، على الأقلّ لن يزعجه أحد قريباً. إنه وحيد. هو في حال جيِّدة تماماً الآن، وإنْ كان لا تزال به رغبة في النوم. لم تعد جبهته ساخنة، وقد تخلَّص من الأحلام المُضْنية التي كدَّرت نومه المحموم. كان يرى نفسه مُحَلِّقاً في الفراغ، وسط بنايات تنهار وتهدِّد بدفنه.

القصة التي يقرأها مثيرة، لكن ليبلغ نهايتها، عليه أن يظلَّ مستيقظاً، أنْ يطرد النَّوم الذي يثقل جفنيه، عليه أن يغادر الفراش، ويتمشى خطوات خارج حجرته.

يقوم ويأخذ في التسكُّع داخل الشقَّة الواسعة. تعود به قدماه نحو الحجرة التي بابها دائماً مقفل. يضع على السقَّاطة يده ويسحبها على الفور. إنه خائف.

يطوف من جديد بالشقَّة، ثم يعود ثانية إلى الباب المقفل، ينحني، يقرِّب عينيه من ثقب القفل. يتراجع فجأة، كأن إبرة ستنبثق من القفل وتفقأ عينه.

يقف ويُخرج من جيبه عدسة مُكبِّرة، ثم ينظر محتمياً بالزُّجاج السَّميك الصُّلب، من ثقب القفل. لم ير شيئاً، لأن الثقب مسدود بالصمغ. بعد لحظة تردُّد، يُخرج مرَّة أخرى من جيبه بركاراً يستعمله لإزاحة الصمغ؛ ثم، والعدسة المكبرة لصق عينه، ينظر إلى الداخل. لا يزال دائماً لا يرى شيئاً. يَمُدُّ يده كما لو كان سيتَّكئ على السقَّاطة، عندئذ ينفرج الباب. يتراجع مرعوباً: ما كان عليه أن يفتح الباب، هذا الباب الذي يشبه كلَّ الأبواب الأخرى، لكنه لم يره أبداً مفتوحاً. يُقرِّر أن يغلقه، ويكبح فضوله قبل فوات الأوان، وحصول ما يتعذَّر إصلاحه.

فات الأوان. كانت خطواته قد اجتازت العتبة وتدوس سجاداً سميكاً ناعماً. في عمق الحجرة، مقعد، وأعلاه، نافذة بستائر مُسْدَلة ينفذ منها النُّور. على اليمين مكتب ضخم وُضعت عليه محبرة، وريشة طائر وأوراق مختلفة. على اليسار، مكتبة مُحَمَّلة بالكتب تغطِّي الجدار بأكمله. مرآة موضوعة خلف المكتب جعلته يظن في البداية أن الجدار الأيمن كذلك تشغله مكتبة.

يقترب من المكتب الفسيح المغطَّى بغبار قديم. وليتأكَّد من ذلك، يُمَرِّر أصبعه ويترك علامة. ينظر ملتفتاً نحو المكتبة زمناً طويلاً إلى الكتب، ثم يمدُّ يده ليتناول واحداً، لكن المجلَّدات مرصوص بعضها إلى بعض إلى حد أنه لم يتوفق في استخراج واحد منها. وهكذا فإن الدخول إلى المكتبة ليس ممنوعاً فحسب، بل إن ترتيب الكتب من الكثافة بحيث لا يمكن لأحد استعمالها، وخصوصاً هو، الهزيل بلا قوَّة بعد الحمَّى التي صرعته. الكتب هنا ومن المستحيل قراءتها، أو حتَّى فتحها، والنَّظر إلى العلامات المرسومة على صفحاتها. كلّ ما يمكن أنْ يفعله أمام هذا السياج من الكتب، هو أن يتأمَّل التجليد، ويتهجَّى العناوين، التي تبدو في الوهلة الأولى غريبة مُنَفِّرة. يحاول عند كلِّ صفٍّ من الكتب ويلقى نفس المقاومة. تلك الموجودة في الفوق لابدَّ أنها ليست أقلَّ عناداً، وهي على أيِّ حال يتعذَّر بلوغها.

لا يزال عنده وقت لمغادرة هذه الحجرة، ويغلق الباب وراءه؛ لا أحد سيتنبَّه إلى مخالفته (لكن علامة أصبعه ستظلُّ على المكتب).

يتحوَّل نظره بطمع نحو الرفوف العليا. يقَرِّر أن يذهب ليبحث عن مرقاة في حجرة الغسيل. حين يعود، يتعثَّر في العتبة ويستَعيد توازنه في آخر لحظة. ثَم، وقد استقرَّ على أعلى المرقاة أمام المكتبة، يحاول من جديد أن يفكَّ كتاباً. دون نتيجة. ولحظة كان على وشك أن يتخلَّى، استسلم أحد المجلدات لاستخراجه، بغتة.

ينزل بغنيمته ويعود ليلوذ بفراشه، سعيداً أن يمسك بين يديه الصغيرتين بهذا الكتاب الضخم الثقيل ذي العنوان المخطَّط بعناية. لم يتمكَّن من فكِّ رموز الحروف التي تُشكِّله، الخطُّ يُمَثِّل شكل حيوان، إنْ لم يكن شجرة، أو وجهاً أو حجراً ثميناً. يحس بضيق شديد حين يدرك أن المجلَّد مكتوب بلغة أجنبية : يتعرَّف على علاماتها، لكن معناها يغيب عنه.

والحاصل في المسألة، إنَّ هذا الكتاب في مأمن عن الفضول والتطفُّل. لقد وُضِع في أعلى المكتبة، بعيداً عن متناول اليد؛ وحُبِسَ وسط كتب أخرى؛ فضلاً عن أنَّه محميٌّ بلغة غير مفهومة، مجهولة، قد دُوِّنَ بها، وكذلك بكتابته المزخرفة، مزخرفة إلى حَدٍّ أن القارئ قد يتيه بين الأسطر، بين الكلمات، ولن يعود بمقدوره

شقَّ طريقه نحو الخروج. إنه ليس كتاباً يدعو إلى القراءة، يستهدف دون شكٍّ فئة خاصَّة من القرَّاء، فئة لا ينتسب إليها الطفل على الإطلاق، وهي من جديد طريقة لتذكيره أنَّ عليه أن يمتنع عن الاحتفاظ به بين يديه.

غير أن لديه شعوراً مبهماً أنه إنْ يقرأه بعناية، إنْ يُعدْ قراءته، فسيتمكَّن من الإمساك بدلالته. بعض المقاطع لا تبدو له غريبة، كأنه كان قد أحاط بها علماً سلفاً، في مناسبة أخرى، وفي لغته هو. مقاطع مقروءة في عهد مضى، ثم منسيَّة، ليست منسية تماماً. لأنه يعرف أنَّه قد نسيها. لِيُترَك له الوقت وسينتهي بأن يتذكر، سيفكُّ الكتابة المرموزة ويسلبها سرَّها.

يشرع في القراءة، بحميَّة، لكن ليس دون انزعاج. الكتاب ليس في ملكيته، ليس مخصوصاً له. هل يروي حكاية؟ يبدو أنَّه يَعدُ بواحدة، لكنَّها تُبطئ في الظُّهور، في الارتسام. كل شيء في المجلَّد، في مظهرَه الماديِّ، الغلاف البنِّي الغامق، الطِّباعة المزحومة، الخانقة، غياب الصُّور، ينبذ الطفل، يرفضه. عليه أن يغلقه ويعيده إلى المكان حيث سحبه من دون حقٍّ، في تلك المكتبة الفسيحة حيث لجميع الكتب اللون نفسه، ونعومة الملمس وطبقة الغبار التي تغطِّيها.

لكنه كان قد فتحه، ويعلم أنَّه سيقرأه، رغم المنع؛ يعلم أيضاً أنه ترك بصمة أصابعه على الغلاف. إنه بملامسته، بوَسمه بعلامته، قد فضح نفسه. سيُعْرَفُ عنه أنه شوَّش نظام المكتبة، واختلس كتاباً ظلَّ مكَانه شاغراً، فاغراً، يفضح فعلَته، متَّهماً الجاني الذي صعد على المِرْقاة ليبلغ شيئاً مُعَلَّقاً في مكان مرتفع بعيداً عن المَسَاس المُنْتَهك.

سيُعرف هذا، إلاَّ إذا عجَّل بقراءة الكتاب وإرجاعه إلى موضعه؛ عليه أن يسرع فقد يعود أحدٌ إلى البيت بين لحظة وأخرى. ثم إنه لم يُعدُ المِرْقاة إلى مكانها : سوف تُرَى فوراً بعد الدخول، ويُنْدَهش لوجودها في المكتبة (دونَ الكلام عن الباب المفتوح)، سترتفع الأعين وتلاحظ أن مجلَّداً قد انتزع. إذ ذاك ستكون الكارثة. الأفضل هو أن يعيد المرقاة إلى بيت الغسيل، وإذ داهم أحد، سيدسُّ الكتاب في الفراش، تحت الأغطية.

لكن ربَّما لن يأتي أحد، على الأقلّ الآن. في هذه الحال، سيقرأ الكتاب مطمئناً، ثم سيرتِّبه، ولن يكتشف أحدٌ شيئاً. غير أنه توجد مشكلة : علامة الأصابع على التجليد. ليس هذا بالخطير، ما عليه إلاَّ أن يمسحه. لكن سيكون المجلَّد الوحيد في المكتبة النظيف من الغبار؛ سيتميَّز عن الآخرين، ويُعرف فوراً أنَّ أحداً قد مسَّه،

وقلَّبه، وستتَّجه التهمة بالطبع نحو الطفل لأنه كان الوحيد في الشقَّة، ووحده الذي مُنعت عنه قراءة الكتب الموجودة في المكتبة.

لكن لم يوجد أبداً منعٌ صريح وقاطع. شعر فقط أنه لم يكن له الحقُّ في الدخول إلى المكتبة. لم ير أبداً أحداً يأخذ منها كتاباً، ويفتحه، ويراجعه. والحال أنَّه حتَّى وإن لم يُنْطق بالمنع، فلن يستطيع تفسير لماذا استولى على هذا الكتاب، لن يستطيع تبرير فلعه. لن يفهم أحدُ أنَّ كتاباً في أعلى المكتبة موجود بين يديه. أما الاعتقاد أنْ لا أحد يدخل الحجرة التي فتح بابها في طَيْش، ولن يدخلها أحد، فهذا بعيد عن أن يكون أكيداً. وبسبب هيئته المرتبكة، النادمة، سيُخَمَّن أنَّه قد انتهك المنع، إذ ذاك سيتم الدخول إلى المكتبة للقيام بفحص، وكشف القناع عنه. مهما يكن، فالكتاب المنتزع قد ترك ثلمة، ثغرة في رفّ المكتبة الأعلى. لابدَّ من فعل شيء...

صوت خطوات في مَمَرّ الطابق، متبوعاً باصطفاق باب. ينفتح باب، باب شقة مجاورة، لحسن الحظ. يتنفَّس الطفل. نجا من خطر داهم، لكن هذا إنذار، عليه دون تأخير، أنْ يُرَتِّب الكتاب في مكانه، حتَّى وإن لم ينتزع منه سرَّه.

إلاَّ إذا احتفظ به، ولتلافي أيِّ تهمة، ينبغي سدُّ الثغرة، تمويهها. يقوم، ويسرع نحو المكتبة، يصعد المرْقاة ويُرَبِّتُ على كتب الصفّ الأعلى، مُقَارِباً بعضها من بعض. لم يعد الصفُّ مرصوصاً كما كان من قبل، المسافة بين المجلَّدات متساوية، سُدَّت الثغرة. الكتب مصفوفة بطريقة منفرجة: مَنْ رغب في واحد منها، لن يجد صعوبة في سحبه. لكن المشكلة أنَّ هذا يتبين لأول وهلة، يُرى انفراج، ضيق في الحقيقة، يفصل بين المجلدات، يُرى أن النِّظام الأصلي قد تشوَّش، أن أحداً قد اقترب من المكتبة، واستخرج منها كتاباً.

قبل كلّ شيء، ينبغي إزالة الغبار الذي يُغطِّي الكتب. يهبط الطفل من المرقاة، ويركض باحثاً عن خرقة في المطبخ ويشرع في مسح التجليدات. ما أكثر الغبار! تصير الخرقة سوداء، وكذلك يداه. يُمضي وقتاً طويلاً في نفض الصفّ الأسفل، وحينذاك يتنبَّه إلى العدد الضخم من الكتب التي تضمها المكتبة. من الواضح أنه لم يتمّ نفضها أبداً، بسبب الإهمال ربما، لكن ربما أيضاً لأن أحداً لم يتجرأ على القيام بذلك.

بعد أن مسح صفَّين من الكتب، يذهب للبحث عن خرقة ثانية، وقبل أن يصعد المرقاة، يقوم بتعداد الرُّفوف. لا تزالُ عشرة يلزم مسحها. بعد وقت بدا له بلا نهاية، ينتهي من عمله.

الآن، للكتب مظهر مختلف. براقة، ونظيفة، ونقية. أكثر من اللازم دون شك. سيُلاحظ بسهولة أنّها مُسحت منذ قليل. لقد فضح نفسه بطريقة جديرة بالرثاء، بليدة. إن للكتب هيأة مُقْلقة، اتّهامية، صفوف من الجنود تتعبأ للهجوم.

ليس هذا كلُّ شيء. لمّا دُفعت الكتب إلى العمق، ظلّت حافات الرفوف متّسخة: وقد اتّكأ عليها بينما ينفض الكتب وطبع عليها علامة يديه. يُضاعف من وضوح البصمات أنّ الكتب تبدو جديدة. يسرع إلى مسح البصمات، صاعداً هابطاً المرقاة. مرَّر كذلك الخرقة على المكتب. أخيراً، المكتبة، خشباً وكتباً، تصير لامعة. لا أحد باغته، ما عليه إلاّ أنْ يغسل يديه المتسخين. لا ينبغي أن يُضبط على مثل هذا الحال: إلى ماذا سيذهب بهم الخيال؟ يهرع إلى المغسلة وينظر بارتياح إلى الماء يذهب بتلوث يديه. يُنظّف كذلك الصنبور من العلامة القائمة التي تركها عليه وهو يفتحه.

والمماسح؟ هل يرمي بها؟ لكن سيُلاحظ اختفاؤها. ينبغي الإسراع بغسلها. من لحظة إلى أخرى قد يدخل أحد. أيُّ فاجعة لو بُوغت وهو يغسلها بالصابون. سيُسأل عن السّبب وسيُضطر إلى الاعتراف بكلّ شيء. والأشدُّ إزعاجاً أنه يلزمها وقت لتنشف. يستعمل مكواة ثم يرتّبها كأنّ شيئاً لم يكن؟ هذا يتطلّب وقتاً، والوقت هو بالضبط ما ينقصه. أيُّ فضيحة لو اكتُشف وهو يكوي مماسح!

ليكن ما يكون، سيتركها كماهي، ويخفيها في مكان مّا وإذا حدث أنْ عُثر عليها، سيعترف بفعلته. سيكون ذلك شديد القسوة، لكن ليس بإمكانه غير ذلك، لن يُنْكر شيئاً بديهياً. سيثير الدهشة، وسيُسْألُ عن ماذا ذهب يصنع في تلك الحجرة حيث لا أحد يحطُّ قدمه، وسيتولّد شكٌّ بأنه قرأ ليس كتاباً واحداً فحسب، بل كتباً، بل سيُتّهم بأنه كان قد فتح الحجرة مرّات عديدة، قبل اليوم بزمن طويل، وأنه قرأ خفية جميع الكتب. ربما لن يبلغ الأمر إلى هذا الحدّ: الكتب وفيرة العدد، فكيف يمكن أن يكون قد قرأها جميعاً؟ لكن سيُقال، أو سيُظَنُّ أنه على الأقل قد فتحها وتصفّحها.

لا، من الأفضل الانصراف عن تنظيف المماسح وكيّها. وإلاّ كان سيضع إمضاءه على الفعلة السيّئة ويضاعف من خطورة قضيّته: بل سيكشف إضافة إلى فعلته، عن نيّة إخفائها. سيترك المماسح بغبارها، وبالكشف عنها، سيظهر على الأقلّ أنه ليس مخادعاً، وأنه يتصرّف جهاراً ويتبنّى فعله، ربما سيُمْتَدَحُ تحمُّسه للعمل وسيُهيّأ لنفضه الغبار عن الكتب، ربما سيُسْمَح له أن يدخل بحريّة إلى المكتبة.

لكن لا شيء أقل يقيناً من ذلك. الأرجح أنّ صراحته ستُعْتَبر تبجُّحاً، وقاحة. ما الفائدة من اندفاعه دون تبصُّر لمجابهة موقف عسير؟ من الأفضل ترتيب

الكتاب المُختلس، والتخلُّص من المرقاة، وإغلاق الحجرة، وإذا ما اكتُشفت مخالفته فسيتدبَّر السلوك الذي ينبغي اتخاذه.

يحاول، وهو يصعد سريعاً المرقاة أن يعيد الكتاب إلى موضعه. لكنه لا يتذكَّر موضعه بالضبط يتذكَّر في إبهام أنَّه كان في الوسط، ليس تماماً، قليلاً نحو اليسار. يحاول إذن أن يُدْخلَه بين مجلَّدين، لكن ـ للفظاعة ـ لا يتمكَّن من أن يَدُسَّه. الفاصل ضيِّق جداً. لابدَّ، كي ينجح في ذلك، من قوَّة لا تمتلكها يداه الضعيفتان. يأخذ قلبه يخبط في صدره: لقد وقع في المصيدة. استخراج الكتاب لم تكن فيه صعوبة كبرى، لكن ترتيبه من جديد بين الكتب الأخرى عملياً مستحيل. ترفض المكتبة المجلَّد الذي اغتُصبَ منها، ماعادت ترغب في استقباله وقبوله في حضنها. الصراع غير متكافئ؛ يَحاول عبثاً أنْ يُزيح بيد المجلَّدات، وبالأخرى أن يَدُسَّ الكتاب. لكنه يَسْتَبْسلُ بغضب عاجز، يجب أن يستردَّ الكتاب موضعه، لم يعد راغباً في أيِّ صلة به، لن يفكِّر أبداً في الاقتراب من هذه المكتبة. يستبدُّ به اليأس، يدرك، محموماً، عنيفاً أنَّه يُتْلف الكتاب، يُفْسدُ زوايا غلافه. أثر آخر يخلِّفه وراءه.

لن يصل وحده إلى غَاية مهمَّته. يحتَاج لمساعدة، يلزم أن يزيح أحدٌ الكتبَ بيديه حتَّى يتمكَّن، هو، من إدخال «كتابه». لكن لا أحد معه، ثم لا أحد ينبغي أن يشترك معه في هذا العمل، لا أحد ينبغي أن يكون شاهداً على هذا المشهد.

فجأة، يسمع خطوات تقترب من باب الشقَّة. ما كان يخشاه سيقع: سيُفَاجأُ وهو على قمة المرقاة، في يده كتاب، في حال تلبُّس. كل هذه الجهود للوصول إلى هذه النتيجة، والوقوع في المصيدة بهذه الطريقة التافهة. لكن ربما لا يزال هناك وقت لترتيب الكتاب، وإقفال الحجرة والتخلُّص من المرقاة. يحاول، بقوة اليأس، جهداً أخيراً، لكن الكتاب يفلت منه، وأثناء الحركة التي يقوم بها للامساك به، يترنح ويسقط. تصدم جمجمته الأرض. يحسُّ بألم، لكنه خفيف، مكتوم، يكاد يكون لذيذاً مع الدم الساخن الذي يسيل. لا يستطيع، متمدداً على الأرض، أن يقوم بحركة؛ على بعد سنتمترات من عينيه، الكتاب، مفتوحاً، يعرض كتابته الباطلة.

ما عاد خائفاً. لقد عُوقبَ سلفاً، لن يُعاتَب، لن يُوَبَّخ. كل شيء واضح الآن، حادثة تشير إلى ما حصل لَه، ليس عليه أن يقدِّم أيَّ تفسير، ماعاد يحمل أيَّ همٍّ.

صوت مفتاح، باب المدخل ينفتح وينغلق. خطوات كعوب حادَّة تطرق الأرض ويتردد صداها أليماً في رأسه. يرى حذائين أسودين لامعَيْن، وساقين بيضاوين جميلتين، وركبتين لحيمتين ناعمتين، منفتحتين قليلاً، تنثنيَان نحو وجهه.

لا يستطيع أن يرى شيئاً آخر، إلا طرف جوبّة سوداء. ليست له القوَّة ليرفع عينيه، لكنه يُحسُّ حضوراً أنثوياً ينحني عليه، مُسْعفاً ومُطَمْئناً. قريباً من الحذائين، الكتابَ. ماعاد بحاجة إلى قراءته، لن يتعلَّم منه شيئاً لم يتَعلَّمه سلفاً. إرهاق هائل يغمره، لم يعد قادراً على إبقاء عينيه مفتوحتين، يُغلقهما على رؤيا الكتاب، الأليف والمتواطئ الآن، مفتوحاً على الصفحة الأخيرة.

التأدُّب

لم يكن الأستاذ الطالبي يحبّ بشّار بن برد. ويوم شرح لنا إحدى قصائده، لم يتكلّف إخفاء عدائه له بل استبدّ به الغضب لمّا بلغ البيت الآتي:

إنّ في بُرْدَيَّ جسماً ناحلاً

فهتف: «كان بشّار كذّاباً من الطّراز الأوّل. يصف نفسه هنا بالنّحول، بينما هو بدين ضخم. والحال أنّ الرجل الذي يكذب بخصوص مظهره الجسدي يكذب كذلك في عواطفه. بشّار يُعبّر عن عشق لم يكن يحسّ به، ولا يمكن أن يحسّ به بالنظر إلى كتلة الشّحم التي كانت تغلّفه».

كان الأستاد الطالبي يعتقد، دون أن يصرّح بذلك، أنّ الحبّ ذو علاقة وثيقة بالنّحول. من أين جاءته هذه الفكرة؟ دون شكّ من **ألف ليلة وليلة** ومن التّقليد الشّعري الذي يُصَوِّر المحبّ ليس فحسب مصاباً بالأرق، بل مصاباً أيضاً بفقدان الشهيّة للطّعام. لذا فإنّ عاشقاً سميناً يبدو مزيجاً من الأضداد، بل بذاءة. ويبلغ الأمر ذروة الهزل حين يكون العاشق شاعراً. كان الأَستاذ الطالبي مقتنعاً بأنّ إفراطاً في الشّحم لا يمكن إلاّ أنْ يضرّ بملكة الإبداع.

هكذا، بسبب بيت بائس، يرى بشّار نفسه موسوماً بالتّدجيل. وعلى أيّ حال، فحتّى لو لم يقل البيت، فإنّ مظهره الجسديّ (كان فضلاً عن ذلك أعمى) يحكم عليه بأنْ لا يُؤخَذ مأخذ الجدّ حين يتغنّى بحبّه لعبده. كانت سمنته ضرراً عليه. لكنّ القصائد التي خصّ بها هذه المرأة (التي لا أجرؤ، بعد تحذير الأستاذ الطالبي، على تسميتها محبوبته) كثيرة ورفيعة القيمة. لكنّه لم يستطع أبداً أن يكُوِّنَ معها واحداً من تلك الأزواج الشّهيرة من العُشّاق التي يهتدي بها الخيال، مثل دانتي وبياتريس، أو بترارك ولورا.

كان على الأستاذ الطالبي، وهو لا يزال في سخطه على بذاءة بشّار، أن يُجيب على سؤال فا. هذا التّلميذ الذي كان على العموم، يُحبّ لفت الأنظار، استغلّ هذه الفرصة ليسأله عن رأيه في بيت المتنبّي :

كفى بجسمي نُحولاً أنّني رجلٌ

ضحك الفصل بأجمعه من صورة هذا الشّبح الذي لا وجود له إلاّ في الكلام. قال الأستاذ الطالبي لمّا عاد الهدوء : «المبالغة هي هنا من الوضوح بحيث تُحْدثُ في الحقيقة تأثيراً هزلياً. غير أنّه يبدو لي أنّ هذا التأثير قد قصد إليه المتنبّي. ربّما كان يرغب في الهُزء من صورة النُّحول المبتذلة، وبالتّالي من كثير من معاني الشّعر الغزلي. إنّه لم يكن يخضع إلاّ على مضض للعادة التي تفرض استهلال القصيدة بالنّسيب. هو الذي كان مخلوقاً للنّوع الملحميّ، كان مضطراً ليتصنّع الحبّ في أشعاره. لكنّه لمّا أثبت ذاته، تخلّص من هذا الإرغام. بالتأمّل الجيّد، هذا البيت الذي أثار ضحككم، أكثر غموضاً ممّا تظنّون. فقد يكون مرتبطاً بعقائد باطنيّة لم يكن المتنبّي غريباً عنها، مثل عقيدة الإمام المستور. ويُقال إنّه هو نفسه كان قد ادّعى النبوّة في فتوّته (ومن ثمّ اسمه، أو بالأحرى لقبه)، وفي شططه، قد يكون اعتبر نفسه نوعاً من كائن خارِق، لا مرئي ولا يتجلّى إلاّ بواسطة الكلام».

بهذا الشّرح غير المتوقّع، و، كما ينبغي الاعتراف بذلك، المتألّق، اكتسب بيت المتنبّي في أنظارنا دلالة جديدة. صار حاملاً لمقصد خاصّ لا يُدركه إلاّ أُولو العلم، وبالطبع، كنّا معتزّين بأن نكون في عداهم منذ تلك اللحظة.

ما يدهشني اليوم أكثر، مع البعد الزّمني، هو أنّ الأستاذ الطالبي قد اجتهد في الدّفاع عن المتنبّي، بينما لم يبذل أيّ جهد لفائدة بشّار. كان يمكنه، مثلاً، الإشارة إلى أنّ مقصد هذا الأخير كان المحاكاة السّاخرة، وهو ما يؤكّده مزاجه الهازل وتصرّفاته التّهريجية (وصف أبو الفرج الإصبهاني بإسهاب مغامراته الطّريفة مع إباحيين أمثال حمّاد عجرد). إنّ البيت المتّهَم، منظوراً إليه من هذه الزّاوية، سيكتسب على الفور بُعْداً آخر. فضلاً عن هذا، ماذا سيصير لو فُسِّرَ وفقاً للخصومة التي كانت بين بشّار والمتكلّم واصل بن عطاء؟ ماذا سيصير لو قُرِأ مع استحضار أنّ الذي قاله قد جُلِدَ حتّى الموت بتهمة الزّندقة؟

حواليَ تلك الفترة نفسها، وبفعل مصادفة غريبة، حدّثنا مسيو فونديز بخطاب مُوَازٍ. ذكر كتباً عظيمة مثل الكوميديا الإلهية والفردوس الضّائع («التي لا يقرأها أحد، لكن لابدّ لكم أنتم، أن تقرؤوها»)، وأفضى إلى الحديث عن هاملت، «الرّائعة الخالدة» التي كان قد انتهى من قراءة دراسة عنها لخّصها لنا كما يلي :

«مشكلة هاملت هي أنّه كان بديناً، لكن نادرون هم النقّاد الذين أكّدوا على هذا المظهر من شخصيته. لن يخطر اليوم ببال أحد من المخرجين المسرحيّين أن يُسند الدور إلى ممثّل ذي كرش. لكن نصّ شكسبير صريح في هذه النّقطة: قالت والدة هاملت بوضوح إنّ ابنها fat، أي «سمين». غير أنّه في الترجمة الألمانية لشليكل، تُترجَمfat بكلمة تعني «مُتهيّج». ما كان الرومنسيون ليقبلوا ببدانة هاملت. ليس الرومنسيون فحسب. ترجم أندري جيد[1] fat بـ«en nage»، أي «عرقان»[2] وهكذا صُحّحَ شكسبير وحُسِّنَ على نحو مّا؛ تمت خيانته للمحافظة على صورة لهاملت كئيب، وجداني، لا يكون إلاّ نحيلاً.

1) أندري جيدAndré Gide (1869-1951)، كاتب فرنسي.

2) يترجم جبرا إبراهيم جبرا الكلمة بعبارة: «إنه يعرق» ويقول في ملاحظة له على ترجمته: «أو هل يمكن لمن كان في مزاج هاملت أن يكون بديناً؟».

حصَانُ نيتْشَه

رواية

«... أيّا كانت اللغة التي تتكلّمها كتُبي، فأنا أكلّمها بلغتي»

مُونتيني

«لغات أخرى؟ لكن فقط لأهرب من لغتي، بالواسطة غير المباشرة لانعدام المهارة»

إلياس كانتّي

العقوبة

تلقّى كاتبٌ نسخة من كتابه الجديد نسخة غضّة، حديثة العهد، أبرزها باعتداد لابنته الصغيرة وقال : «انظري، أنا الذي كتبت هذا الكتاب». وليضاعف من التأثير عليها، أشار إلى اسمه على الغلاف، فوق العنوان. هتفت مُقطّبة، ساخطة : «أنت نسخت كلّ هذا؟»

كان يتوقّع الإعجاب، فكان عليه أن يخفّض من ادّعائه. كانت ابنته تنفي عنه صفة المؤلّف مُشَبِّهة عمله بانتساخ مبتذل، وبعقوبة مثل تلك المفروضة على التلاميذ المشاغبين، وأدهى من ذلك، فقد يكون استحقّ عقاباً أكبر : أن يستنسخ كتاباً بأكمله، بدل صفحة أو صفحتين. لكن ما كان يبدو أشنع للتلميذة، هو أن تدرك أنه اندمج في هذه اللعبة السّخيفة من تلقاء ذاته، بفعل إراديّ ومُتَعَمَّد.

لوهلة قصيرة، تبنّى وجهة نظرها كتلميذة. فالمسألة في حاصل الأمر أنّ أيّ أستاذ لم يُجْبِرهُ على «النّسخ»، لا محفل أعلى سخّره لهذا العمل الشاق والمُجْدِب. لو امتنع عن إنجازه، لما كان سيتحدّى أيّ سلطة، ولن يجُرّ على نفسه أيّ... بعد رهان غامض مع نفسه، حمّل نفسه برعونة واجباً عقيماً، ومهمّة بخيسة. فكّر حينئذ في المؤلّفين العرب القدامى الذين كانوا يفضّلون العمل تحت الطّلب؛ لم يكونوا يُغفلون في مقدّماتهم عن ذكر العَقْد المُتَسبّب في تأليفهم. ولمّا لم يكن الأمير يأمرهم بالكتابة، كانوا يُبْقونَ على وهم الطّلب بتوريط صديق، أو في حال قُصْوَى، يُوَرّطون القارئ نفسه. كانوا يؤكّدون أنهم قد استجابوا لأمرٍ من شخص آخر.

لم تُلحَّ الطفلة الصغيرة؛ لقد نسيت الحكاية كلَّها. فتراجع آنذاك عن أن يُفَسِّر لها الاختلاف بين الكتابة والانتساخ (فضلاً عن أنَّه هو نفسه كان من العسير عليه استيضاح هذه المسألة). فضَّل أن يتركها في براءتها، في ذلك العالم السِّحري حيث لا أصالة، ولاسرقة، ولا انتحال، حيث كلُّ نصٍّ هو النسخ الأمين لنصٍّ آخر، وحيث الوسْمُ الشخصي يقتصر على شكل الحروف والغلاف. أما اسم المؤلِّف على الغلاف، فلم يكن من شأنه أن يُرْبِكَهَا : ألم يكن من عادتها أن تُدَوِّن اسمها على بطاقة تلصقها على دفاترها وكتبها؟

القِرْدُ الخَطَّاط

تكشَّفت موهبة النَسَّاخ عندي مُبَكِّراً جداً، منذ اليوم الذي أعلن فيه الميسو سُوَامي للفصل بأكمله أنَّ خطِّي جميل. والحقُّ أنَّني كنتُ مُعْجَباً بخطِّه، وهو، دون شكٍّ، لم يكن مُسْتَاءً من المثابرة التي كنتُ أُبْديها في استنساخ أدنى سِمَات العلامات التي كان يَخُطُّهَا على السبورة. كان يداعبني باسم Le singe calligraphe [1]، لقبٌ ردَّده بالطبع رفاقي، رغم أنَّه لا أنا ولاهم كان يعرف معنى Calligraphe (وأقصى ما توصلنا إليه أنْ كنَّا نتساءل إنْ لم تكن لها صلة بكلمة orthographe [2]) لم أعلم إلأبعد ذلك أن الميسيو سيوامي كان يلمِّح إلى حكاية من ألف ليلة وليلة، موضوعها قِرْدٌ لا يُقْهَرُ في لعب الشطرنجَ ومطلوب جداً لجودة خَطِّه(كان في الحقيقة أميراً سَحَرَهُ جِنِّي كان الأمير قد أغوى زوجته).

وليؤكِّد ترقيتي إلى مرتبة الكاتب الرَّسمي، كلَّفني المسيو سوامي بكل الأشغال الصغيرة المتعلِّقة بالكتابة. كنت أنا الذي أصعد إلى السبُّورة السَّوداء لأكتب تصحيح الإملاء، وكنت أنا الذي، كلَّ صباح، قبل بداية الدرس، أملأ المحابر بالحبر الأحمر والبنفسجي، وكنت أنا الذي أكتب التاريخ في أعلى السبُّورة بعد أن أمسح تاريخ البارحة، لكنِّي لم أكن أُمَرر الممسحة دون أن ينقبض قلبي : كنت أُحسُّ أنَّني أُدَمِّر بلا رجعة شيئاً ثميناً، وأنَّ كلَّ حَرْف كان مخلوقاً حياً، يتوسَّل إليَّ أنَ لا أُعْدمه. عبثاً كنتُ خطَّاطاً جيِّداً، فقد كنت الأخير في ترتيب الفصل. كنت أعاني ذلك في صمت، بسبب والديَّ، لكن أيضاً بسبب مسيو سوامي الذي كان يأسف لي صادقاً بسبب درجاتي الرديئة. ومع ذلك، كنت مفعماً بالنيَّة الحسنة، أنجز بأمانة

---

1) singe calligraphe أي القرد الخطاط ؛ وكلمة calligraphe مركبة من calli (مشتقة من لفظة يونانية Kallos بمعنى جميل)، وكلمة Graphe(مشتقة من كلمة يونانية كذلك graphé تعني الكتابة أو الخط) ويحيل اسم القرد الخطاط على حكاية القرندلي الثالث (المتضمنة في قصة الحمال والصبايا الثلاث) من حكايات ألف ليلة وليلة.

2) الكتابةوالإملاء وسلامة الخط.

جميع فروضي، وأجتهد أنْ لا أشْرُدَ أثناء الدرس، وفوق ذلك كنت في منتهى الوداعة لا أتحرَّك من مكاني ولا أفتح فمي إلاَّ إذا سُئلتُ. كان يزيد من استحقاق سلوكي للثناء أن رفاقي، وهم عفاريت حقيقيون، مَا كانوا يفلتون فرصة للشغب والشيطنة. كان المسيو سوامي، في عجزه عن التمييز بين الأبرياء والمذنبين، يعاقب الفصل جميعاً، فيهتف مرهقاً: «ستنسخون لي ثلاث مرَّات النصَّ في الصفحة 44».

كنت أندمج في هذا التمرين راضياً، لا يكاد يطوف بي إحساس أنَّني عُوقبت بسبب خطأ لم أرتكبه. كنت أنسخ النصَّ بعناية، مُتَحَقِّقاً من كلِّ كلمة، متنبِّها إلى علامات المدِّ على الحروف الفرنسية، الخفيفة والحادة والمنحنية، وكذا إلى العلامة تحت حرف ç وعلامات الترقيم. رفاقي كانوا يمقتون هذا العمل، فيغفلون فقرات ويغشُّون بطريقة فاضحة، جاعلين مسألَةَ شَرَف أن يخدعوا الأستاذ. ولمَّا يطلبون منِّي مساعدتهم كنت أفعل ذلك بأفضل ما أستطيعَ. مع الزَّمن، صرتُ أنجز العقوبات للفصل بأكمله.

إذا كان المسيو سوامي لم يتنبَّه أبداً للغشِّ (لم يكن يفحص الأوراق التي تُعْرَض عليه ويكتفي بأن يشطب عليها بالحبر الأحمر)، فقد لاحظ بالمقابل، ولعظيم دهشته، التقدم الذي حصلته في دراستي والذي لم أعِ به حقاً إلاَّ بعد أن أنبأني به. ورغم أنَّني ظللت الأخير في الحسَاب الذهني، فقد صرتُ الأول في الإملاء، ومقبولاً في التاريخ ومتوسِّطاً في الَإنشاء.

أثناء العُطَل، كنت أستمرُّ بشكل طبيعي تماماً في النَّسخ، لحسابي الخاص؛ كنت أقضي أيَّام الصَّيف الطويلة الخانقة في نسخ الكتب المدرسية. كانت أُمِّي فخورة أنْ تراني أعمل دون انقطاع، أبي لم يكن يقول شيئاً، لكنه كان يرميني بين اللحظة واللحظة بنظرة مُتَّهِمة، خصوصاً حين يراني أرسم، فعلُّ كان يبدو له دون شكٍّ عابثاً، لا علاقة له بالانضباط العلمي للدراسة. وبالفعل لم أكن أقنع بنسخ النصوص، كنت كذلك أستنسخ أحياناً الصور التي تصاحبها؛ مثلاً في كتاب التاريخ، فرسانجيتوريكس على أسوار آليسيا، كلوفيس وقد رفعه الإفرنج فوق تُرس عظيم، رولان ينفخ بالصُّور في رونسفون، سان لويس يقضي بين الناس تحت شجرة البلُّوط، مواطنو كالي الستَّة يُقَدِّمون أنفسهم رهينة لملك أنجلترا إدوارد الثالث، دي كسكلان يتلقَّي سيف القائد العام للجيش من يد شارل الخامس الملقَّب بالحكيم، بَايَار يدافع عن قنطرة كاريليانو، سَحْلُ رافاياك، لويس الرابع عشر يحيط به عند استيقاظه حَشْدٌ من حاشية البلاط مبادرين خنوعين، لويس السادس عشر يستغرق في هوايته

المفضَّلة، صنع الأقفال، نابليون يتحادث دون كُلفة مع جنود رُماة باسمين ومُتَهَيِّبين، المارشال ني أمام فصيلة تنفيذ الإعدام، الاستيلاء على معسكر عبد القادر الجزائري. اقتحام برج مَالاكُوف أثناء حرب القرم، هجوم يوليوز 1918، دخول فرقة لُكْلير إلى باريس في 24 أغسطس 1944 (3).

كان أبي، رغم تحفُّظاته، لا يمنعني عن الرسم، لأنَّ الصُوَّر التي أنسخها كانت جزءاً من كتب الدرس. لم يكن بمقدوره بتاتاً مواجهة لغة لا يعرفها والتي يقال عنها إنها تفتح أبواب المعرفة والمستقبل، فضلاً عن أنّه سرعان ما أدرك، هو المنغمس في ثقافة تُحرِّم التشخيص بالصُّوَر، أن اللغة الفرنسية كانت غير قابلة للفصل عن الصورة.

أخذت حجرتي تغصُّ بدفاتر يغمرها خَطِّي. لم يكن ذلك يروق أمِّي على الإطلاق؛ كانت في البداية تشكو من الغبار الذي يتجمَّع عليها، ثم ادَّعتْ أنّني أُتلفُ عَيْنَيَّ بكتابتي دون توقُّف. أبي كان يترك حكمه مُغلقاً؛ أعلم أنه كان يتساءل، في سرِّه، بماذا ستساعدني ممارسة الرَّسم والكتابة في مهنة الطبِّ التي كان يُوَجِّهني إليها. أما النُّصوص العربية التي كنت أيضاً أنسخها، فكان سيغضُّ النظر عنها لو لم أرتكب خطأ الإهتمام بالجريدة التي كان يقرأها بانتظام. عندئذ اكتسب قناعة أنَّ حالتي ميئوس منها. لم يكن سَلَفاً ليُسَلِّم بأن أقرأ هذا المطبوع المُوَجَّه للبالغين والذي يتكلَّم في السياسة (وهو موضوع خطير، وبالأحرى بالنسبة لطفل)، لكن نسخه كان بالنسبة له منتهى العبث. أطلق العنان لغضبه، فلم يمنعني من الكتابة فحسب، بأيِّ لغة كانت، بل أحرق دفاتري، بموافقة أمِّي. على مائدة العشاء، وأنا أغالب دموعي، أحسست مع ذلك أنه كان قد ندم على فعلته؛ وضع أمامي أجود الطعام، وهو يُحَدِّثني عن مستقبلي اللامع في الطبِّ. في الغد، ألحَّت أمِّي في أن أزور طبيب العيون. بعد أن فحصني، ذكر أنّني لستُ بحاجة إلى نظَّارات واكتفى بأن وصف لي، شكلياً، تقطيرة الأرجيكول.

لُذْت، وقد غمرني الغيظ، بصمت لم أقطعه إلاَّ يوم أعلنتُ لوالديَّ أنّني حصلتُ على الشهادة الابتدائية. ساد البيت عند ذاك جوُّ الاحتفال. على الفور، توضَّأ أبي وصَلَّى، ممتناً لله، شاكراً له نعمته التي أنعم بها عليه. وتحدَّى الخوف من العين الشِّريرة، فوضع شهادتي في إطار وعلَّقها وسط الصالة. توثقت المصالحة، وبما أنّني برهنت على مقدرتي، فقد حصل لي الإذن الضمني بأن أعيد ربط الصِّلة بالكتابة؛ لم أحرم نفسي منها، متلافياً على أيَّة حال الجريدة.

---

3) هذه أحداث وتواريخ حاسمة ومشهورة في تاريخ فرنسا منذ عهد الرومان حتَّى نهاية الحرب العالمية الثانية، كانت تمثل برسوم «واقعية» في الكتب المدرسية باللغة الفرنسية لتلاميذ التعليم الابتدائي.

في المدرسة الإعدادية حلَّ مَحَلَّ العقوبات الكتابية «ساعات مداومة» تافهة، كنت مع ذلك أستغلُّها، لا لمراجعة دروسي، بل لأكتب. كان الجو أثناء ذلك في البيت قد تغيَّر؛ درجاتي كانت رديئة، بل كارثية. كنت، وأنا مُنْكَبّ على أوراقي، أُحسّ من جديد بثقل نظرة أبي المستنكرة. لمَّا كان يسألني لماذا لا أكتفي بالقراءة، لم أكَن أدري بما أجيب. كنت أخشى أنْ يخيب أمله لو كشفتُ له عن الحقيقة الكئيبة: كنت عاجزاً عن القراءة. كلَّ مَرَّة حاولتُ فيها ذلك، لم أكن أفهم شيئاً إطلاقاً، وسرعان ما كنت أغلق الكتاب على الفور وقد استبدَّ بي الضِّيق؛ الوسيلة الوحيدة للقراءة، بالنسبة لي، كانت أنْ أنْسَخ.

كانت فكرة أنَّني أخطأت طريقي، وأنَّ الذنب ذنبي تُعَذِّبني. كنت في حاجة، حتَّى أطْمَإنْ، إلى الحصول على موافقة شخص ذي كفاءة. جاء الأستاذ الطالبي في الوقت المناسب لإغاثتي. شرح لنا في الفصل، أن القُرَّاء قديماً كانوا في الوقت نفسه نُسَّخاً. حين ينتهون من انتساخ كتاب، يذهبون به إلى المؤلّف (وإذا كان هذا قد توفِّي، فإلى أحد «رواته») الذي بعد أن يفحص خُلُوَّ النسخة من أغلاط النقل ومن ممارسات التدليس، كان يجيزها بتوقيعه مؤكِّداً بهذه الطريقة على مطابقتها للأصل.

لم يسقط هذا القول في أذن أطرش؛ كنت سعيداً بمعرفة أنَّ القراءة عند القدماء لم تكن تنفصل عن الكتابة؛ استفدت بهذا من موافقة التراث والماضي، لكن كانت تلزمني كلمة صريحة من الأستاذ الطالبي. رفعت أصبعي وسألته بخجل إن كان ينصحنا بتقليد أسلافنا. وسط ضحك رفاقي (كنت في نظرهم أبله) نظر إليَّ بشيء من الدهشة وقال: «كلُّ هذا كان قبل اختراع المطبعة. اليوم لم يعد داعٍ لنسخ كتاب يمكن الحصول عليه بسهولة من مكتبة» توقَّف قليلاً قبل أن يضيف: «لقد غيَّر الأوروبيون علاقتنا بالكتاب. لم نعد نقرأ كما كان يقرأ جدادنا».

كانت في صوته نبرة مرارة، كما لو كان يأسف أنْ لم تكن المطبعة من اختراع العرب واستمر قائلاً: «لكن يمكنكم أن تستأنفوا ربط الصِّلة بممارسة كان القدماء يُقَدِّرونها غاية التقدير: تدوين مقتبسات ومقاطع. كان الرجل المثقَّف يُعْرَفُ بقدرته على الاستشهاد، في مختلف المواقف، بالجملة أو البيت الملائم، لذا كان الأدباء يُدَوِّنون القصائد، والخطب، وأحاديث الرسول، والحكَم، بل أحياناً مجرَّد نوادر فكانوا يُنْشؤون كُتُبَ مُختارات لاستعمالهم الخاص، وهكذا يستأنسون بنصوص يمكن أن يَستعملوها في حديثهم أو كتابتهم. كانت هذه الممارسة تُعَدُّ فَنّاً، وفَنّاً صعباً. كان بعضهم يحذقه: يُصدرون مؤلّفات من عدَّة مجلدات كانت، مع أنَّها في

جوهرها ليست سوى مجموعة من الاقتباسات، ونصوصاً مختارة، تنال شهرة عظيمة. وقد صدق الأندلسي ابن عبد ربّه، مؤلّف كتاب مختارات ضخم، العقد الفريد، في قوله إن اختيار الكلام أصعب من تأليفه. والجاحظ أعظم ناثر عربي، وضع مؤلّفات أكثر من خمسة وتسعين بالمائة من عناصرها مقتبسة». ولّما كان لا يُغفلُ فرصة لإقامة موازنة بين العرب والأوروبيين، أضاف الأستاذ الطالبي أنه قد لوخطَت ظاهرة مماثلة عند مُونْتيني[4] «كاتب فرنسي من القرن السادس عشر».

كان ذلك علَى ما يبدو حلاً وسطاً يقترحه بدعوتي إلى تدوين مقاطع أراها هامة، وهي عملية كانت تتطلّب، من جهة، مشاركة نشطة، وانتباهاً مستمراً ونوعاً من الفكر النقدي. لكن سرعان ما أدركت أن ذلك أسهل بالقول منه بالفعل. كيف يُنْجَز الاختيار من كتاب؟ كيف الانتخاب من كولومبا أو أوجيني غراندي[5]. كل شيء فيهما كان يبدو مهماً؛ ولم يكن الاحتفاظ بهذه الصفحة أو تلك يبدو خاضعاً لأيِّ ضرورة؛ فقد أجازف بإهمال المقاطع الأكثر دلالة، وأنْ أُخْطِئ الجوهري.

حينئذ قصدت أستاذ اللغة الفرنسية، المسيو فونديز. تفرَّس فيَّ أوَّلاً بارتياب كأنَّه يحاول سَبْرَ مقاصدي، ثم انفرجت أساريره وقال لي: «كان أندري موروا[6] مؤلِّف Climats، قارئاً عظيماً، ولكثرة ما قرأ رغب في الكتابة. لحظة كان على وشك أن يفعل، نبع الشكُّ في ذهنه. كان، وقد أرعبه مشروعه أو لقلة ثقته في قدراته، في حاجة إلى سَنَد، وتشجيع. استشار حينئذ أستاذه، الفيلسوف آلان[7] الذي نصحه بأن يَنسخ شارتّرية پارما[8]، رواية عظيمة، إن لم تكن الأعظم والأجدر حقاً بتعليم دقائق الأسلوب. قد يكون آلان يرى القراءة نشاطاً سلبياً، مرادفاً للبطالة والتراخي. فَأشْعَرَ بوضوح تلميذه الذي كان يرغب في الكتابة أن الوقت لم يحن بعد، ولا يزال عليه تعلُّم أشياء كثيرة، وأي تعليم أفضل من انتساخ رائعة من الروائع؟» صمت المسيو فونديز برهة، ثم نطق بالكلمات المجنَّحة التي كنت أنتظرها منه: «يمكنك أن تفعل مثل ذلك، يبدو لي ذلك تمريناً ممتازاً. ستستفيد من نَسْخ ستندال أكبر الفائدة».

4) ميشال دي مونتيني Montaigne (1533-1592)، مؤلف Les Essais (وهي محاولات أو مقالات متعددة المواضيع) تتميز خصوصاً في الفصول الأولى منها، بوفرة الاقتباسات والشواهد.

5) كولومبا Colomba عنوان قصة (1841) للكاتب الفرنسي بروسير ميريمي Prosper Mérimée (1870-1803)؛ وأوجيني گراندي Eugénie Grandet رواية مشهورة لأونوري دي بلزاك (1799-1850).

6) أندري موروا (1885-1967) روائي فرنسي، وClimats (1928) إحدى رواياته.

7) آلان Alain (1868-1951)، أستاذ وفيلسوف فرنسي.

8) شارترية پارما La Chartreuse de Parme (1839) رواية للكاتب الفرنسي ستندال Stendhal (1783-1842).

تقبَّلت هذا الاقتراح بارتياح. أخيراً، سأستسلم، دون ندم، لشغلي المفضَّل؛ أخيراً صار لي، فضلاً عن ضمانة المسيو فونديز، الضمانة المهيبة لروائي كبير وفيلسوف كبير.

ولأتميَّز عن أندري موروا، ولكن أيضاً للتفوُّق عليه، وَجَّهتُ اختياري نحو رواية البؤساء التي كانت بحوزتي في طبعة من تسعة مجلَّدات، وجعلت لنفسي مهلة شهر لإتمام العمل. لم أعد أختبئ لأكتب، ولمَّا عنَّ لأبي أن يقصدني بملاحظة كريهة، كرَّرت عليه أقوال المسيو فونديز؛ صمت مذهولاً. لا شك أنَّه كان منقسماً. كان مفعماً باحتقار المعلِّمين، الذين يصفهم التراث العربي بالغباء. (كان يُقال: كيف لا يكون ذلك كذلك وهم يغدون على صبْية ويروحون على امرأة؟ صحيح أنهم كانوا يُعَلِّمون القرآن، وهو عمل فاضل، ممدوح، لكن معاشرة كائنات تافهة تنتهي بالتأثير فيهم وإحالتهم بلداء غير جديرين بالثقة). لكن المسيو فونديز كان «بروفسور»، وفوق ذلك كان يُدَرِّس لغة أجنبية رفيعة، بعيدة عن متناول أبي، لغة كانت - باتِّفاق الجميع - مفتاح النجاح.

دون أن يكون مقتنعاً بفائدة نسخ الكتب، تقبَّل أبي ذلك كَشَرٍّ لابُدَّ منه، كثمن لابُدَّ من تأديته كي أكون طبيباً. كَفَّ عن إزعاجي، لكن من الحين إلى الحين كنت أُحسُّ بثقل نظرته المستسلمة. كنت قد ارتكبتُ هفوة بأن حدَّثته عن أندري موروا والآن، مُوَضِّحاً أنَّ هذا الأخير كان فيلسوفاً. فغمغم حائراً: «فيلسوف». كان يعرف، دون أن يكون مُتَعَمِّقاً في الآداب، أنَّ الفلاسفة العرب كان يُنْظَر إليهم نظرة سوء، وكانوا مُتَّهَمين عموماً بفتور إيمانهم. وأنْ ينصح فيلسوف، آلان في هذه الحال، بنسخ الكتب، فَذلك الغاية في إثارة الارتياب، تلك كانت دعوة صريحة للإلحاد.

أبي كان يُعدُّ رداً، كنت متأكداً من ذلك. فكرة كانت تختمر في ذهنه، ستنتهي بأن تتوضَّح وتفرض نفسها عليه كأمر بديهي. ومن جهتي، كنت أكتم عن نفسي شيئاً ما، حُجَّةً يمكن أن تَرْتَدَّ ضدِّي، هي نفسها التي كان أبي، لحظتها، لا يستطيع إظهارها. كنت أتَجَنَّب، على أيِّ حال، حتَّى لا يتفاقم الموقف، نسخ الكتب العربية؛ لم يكن أبي ليقبل بذلك، بالضبط لأنه كان يرى، على نحوما، أنَّه مجال بإمكانه التدخُّل فيه. لكنني كنتُ مُصَمِّماً على أنَّ أتصدَّى يوماً مَّا إلىّ الأدب العربي، بعد أن أكَّد لنا الأستاذ الطالبي أنَّنا إذا أهملناه فسنكون «مُسْتَلَبين».

لَمَّا انتهيت بعد أربعين يوماً من البؤساء، حملت نسختي إلى الأستاذ فونديز. لم تكن محفظتي قادرة على احتواء أكداس الدفاتر التي رَاكمْتُها، فاستعملت قُفَّة

كبيرة. بدا أستاذي مبتهجاً بعملي. فتح الدفتر الأول، وتصفّحه، ثم بالحبر الأحمر خطَّ «نُظر» على أعلى صفحة من الصفحات، وقال: «جيِّد الآن سننسخ الحرب والسلام»[9] قبل أن نواجه آل تيبو[10]. سيكون ذلك أطول، لكن الفائدة التي سنجنيها ستكون على قدر جهدنا. وحتَّى نستريح قليلاً، سننسخ، على التوالي، دون كيشوت وبوفار پوكيشي»[11].

كنت فخوراً جداً بالثقة التّي أولانيها؛ كان بقوله «نحنُ» يجعل منِّي شريكاً في مشروع مشترك ويؤكّد على تضامننا. لكنّني رفضت نسخ بوفار وپوكيشي لأن فلوبير مات قبل إتمامها. إن رواية لم تكتمل كانت دائماً تؤلمني كثيراً؛ وللسَّبب نفسه رفضت نسخ مؤلّفات الكتَّاب الذين انتحروا. أمَّا رواية سرفنتيس، فسرعان ما وجدتها لا تُطاق: كيشوت كان دائما هدفاً للهزء؛ وكان التنافس على مَنْ يصنع له أشنع المقالب. لكن ما كان يقلقني أكثر، هو أنّني كنت أحكم عليه بالخطأ لأنه لا يعيش مثل الآخرين، ويعاند في التصرُّف بطريقة مجنونة.

ولأسرع في عملي، أخذت أكتب، لا في البيت فحسب، بل أيضاً في الفصل، أثناء دروس الجبر، والهندسة، والجغرافية والموسيقى. لا حاجة للقول إنَّ أساتذة هذه المواد كانوا يمقتونني، وأنا أرُدُّ عليهم بالمثل. كانت درجاتي في الامتحان دائماً كارثية، لكنني كنت أتعزَّى عن ذلك بفكرة أنّني كنت الأوّل في الإنشاء. اكتشفتُ طريقي، ولاشيء كان يساوي قيمة الساعات الطويلة التي كنت أقضيها منكباً على دفاتري. لكن مع ذلك كان يوجد شيء مقلق في الصورة: كان امتيازي في تمرين الإنشاء ناتجاً عن خديعة. لمّا كان الأدب في متناولي، كنت أنهل منه دون احتشام، بحسب احتياجات الموضوع المطلوب معالجته؛ ما أكتبه لم يكن سوى نسيج من الاقتباسات. بالنسبة لرفاقي كنت الناقل، لكن رغم احتقارهم، لم يكونوا يتوصّلون إلى مصدر عباراتي، لاهم ولا أيضاً المسيو فونديز أو الأستاذ الطالبي.

إذا كان أبي يمنعه الخوف التطيُّري من معارضة سلطة أستاذ الفرنسية، لم يكن لأمِّي هذا النوع من الوساوس. كانت تُرَدِّدُ في كل مناسبة أنّني أجازف بتشويه عمودي الفقري، وأتحوّل إلى أحدب؛ كانت تتنبَّأ أيضاً، ضاربة عرض الحائط بما قاله طبيب العيون، أنّني عاجلاً أو آجلاً سأفقد البصر. وفي النهاية رمتني بالضربة

---

9) الحرب والسلام (1863-1869) رواية للكاتب الروسي ليف تولستوي (1828-1910).

10) آل تيبو Les Thibault (1922-1940) رواية في 12 جزءا للكاتب الفرنسي روجي مارتان دي كَار Roger Martin du Grard (1881-1958).

11) **دون كيشوت** (1605) رواية للكاتب الإسباني سرفنتيس (1547-1616)؛ **وبوفار پوكيشي** رواية لگوستاف فلوبير (1821-1880) نشرت سنة 1881 بعد وفاته.

القاضية : لا أحد من أبناء الجارات كان ينشغل بالكتابة؛ لو كان هذا النشاط مفيداً ومربحاً، لكان عاماً يمارسه الجميع.

كان ذلك بالضبط ما كنت أخشى سماعه، لقد عثرتْ على الحجة، البديهية مع ذلك، التي كان أبي يبحث عنها عبثاً ليواجهني بها. سألني حينئذ إنْ كان رفاقي في الفصل يصنعون مثل صنيعي. أجبت أنهم كانوا كسالى، طائشين ولا هَمَّ لهم إلاّ اللهو. هزّ رأسه باحتقار؛ كان مستقبلي في الطب، في رأيه، قد ضاع تماماً فلم يكن يتمنّى إلاّ شيئاً واحداً : أن أحصل بأسرع ما يمكن على الإعدادية وأصير مُعَلّماً.

في سريرتي، كنت أعتقد أنّ رفاقي ما كانوا جديرين بالنِّعمة والامتياز اللذين كانا من نصيبي. أتشرَّب الكتب التي أنتسخها؛ كانت بتدوينها على دفاتري، بقلمي، تصير ملكاً لي. كان يمكنني كذلك أن أُفَاخر بفضيلة أنَّني وجدت طريقي تلقائياً، ولم يصنع المسيو فونديز سوى أن ساندَ اختياري. وبالعكس، فإن أندري مُوروا، وهو يطلب النُّصح من آلان، لم يكن يخطر بباله ما كان سيقول له هذا الأخير. بل هو مَدين له بفكرة النَّسخ ذاتها. وبالضبط، ما الذي كان يَنْتظر منه؟ لماذا لم يُقَرِّر، هو وحدَه، أن يكتب؟ أكانت له هو أيضاً مشاكل مع والديه فكان يحاول تسخير أستاذه ضدَّهما؟

غير أنَّ ما كنت أكثر رغبة في معرفته، هو ماذا فعل بعد أن أنهى رواية ستندال. لابدَّ أنه قد عاد لاستشارة آلان من جديد. بماذا نصحه هذا الأخير؟ هل طلب إليه أن يكتب لوسيان لوين[12] مثلا، أم وجّهه نحو روائيين آخرين؟ كنت أرغب في مقارنة اختياراته باختياراتي، وكنت كذلك في حاجة إلى معرفة كم من الوقت دام تعلُّمه وبأي سيرورة توصَّل إلى كتابة برنار كيسناي، وللبيانو وحده[13].

كان لابدَّ من حديث مع المسيو فونديز. في نهاية أحد الدروس، أبرزت له رواية [14] **Les hommes de bonne volonté** التي كنت قد انتهيت منها. كالعادة، وضع عليها علامة «نُظر» في أعلى صفحة من الصفحات. رافقته نحو سيَّارته مُحَمَّلاً بمحفظتي وقُفَّتي. أثناءَ ذلك كنت أسأله عن النُّقاط التي تقلقني.

قال لي : «لا أتذكَّر في أيِّ كتاب أورد أندري موروا هذه الحكاية، ولا في أيِّ سياق. لا أستطيع حتَّى أن أجزم أنَّ الرواية المُشار إليها كانت الشارترية لا الأحمر

12) **لوسيان لوين** Lucien Leuwen (1834-1835) رواية لستندال لم يتمها ولم تنشر إلا في سنة 1901.
13) **برنار كيـــناي** Bermard Quesnay (1926)، **وللبيانو وحده** Pour piano seul روايتـان لأندري موروا.
14) **de bonne volonté** (1932-1947) رواية في 27 مجلدا للكاتب الفرنسي جول رومان Jules Romains (1885-1972).

والأسود[15]. مهما يكن، كلّ شيء يدفع إلى الاعتقاد أن موروا قد فوجئ كثيراً بقول آلان، وذلك ماحفزه على إيراده. لكنه للأسف لم يُحَدِّد مدَّة تدرُّبه؛ ولم يشر كذلك إنْ كان قد عاد بعد ذلك إلى القراءة، أو أنه، وقد استهواه النسخ، قد واصل نسخ المؤلِّفين الكبار خلال كتابته لمؤلَّفاته. غير أن هناك شيئاً مُلغزاً في حكايته. إنَّه لم يَروِ كلَّ شيء، وحكايته مبتورة، تحتاج إلى خاتمة. لنبدأ من البداية. آلان أشار عليه بنصيحة، طيِّب. هل أخذ بها؟ كان قد قصده لأنه كان يراه أستاذاً ويخصُّه بإعجاب لا حدود له. يمكن إذن الاعتقاد أنَّه امتثل لنصيحته، نصيحة يقترحها هو بدوره على قُرَّائه. وإلاَّ، لماذا يروي هذه الحكاية؟ لكن عليَّ أنْ أُؤكِّد أن كلَّ هذا ليس سوى تخمين منِّي. موروا قال ببساطة إنَّ آلان أمره أن ينسخ رواية لستندال. هنا تنتهي الحكاية، ولن نعرف أبداً البقيَّة».

إذ ذاك ساورني شكٌّ رهيب. وفي ذات اللحظة، كأنه يقرأ أفكاري، أضاف المسيو فونديز: «لا نعلم بالتأكيد إنْ كان موروا قد نسخ شارترية پارما. وأظن أنَّه إن كان قد فعل ذلك، كان سيعترف به، بل ويفاخر به. لكن، مرَّة أخرى، إلى ماذا يقصد بسرده هذه الحكاية؟ ربَّما كان يرغب في تكريم العقل الصارم والحاسم لأستاذه، ربَّما كان يحاول، على العكس، أن يسخر منه بلُطف، معتبراً أن نصيحته هي من قبيل غرابة الأطوار، ونزوة من فيلسوف».

تشبثت، رغم كلِّ شيء، بأمل أخير. إن آلان، على الأقل، كان قد نسخ الشارترية. لا يمكنه، بأمانة، أن يُقَدِّم نصيحة دون أن يكون ـ سلفاً ـ قد طبَّقها. قهقهة المسيوفونديز: «أراه بالأحرى ينسخ كتابات جول لانيو[16]. لكن لنعد إلى أندري موروا، سواء نسخ أم لم ينسخ الشارتريه، اتبع أم لم يتبع أستاذه، فقد صار كاتباً كبيراً».

هذه الفكرة الأخيرة ضايقتني كثيراً. هكذا يمكن أن يصير المرء كاتباً دون أن يكون في البدء قد نسخ روائع الأدب! كان مُبَرِّر عملي يتهاوى؛ كان لا ضرورة له، مضحكاً منحوساً.

فجأة تولَّد لديَّ شعور أنَّ المسيو فونديز كان يتهكَّم بي منذ البداية. كنتُ ضَحيَّة مؤامرة دبَّرها موروا وآلان وبتواطؤ من أستاذي. بل شككت أن يكون هذا الأخير قد اختلق كلَّ شيء ليساير اتجاه حماقتي ويلهو على حسابي. لم يكن في كتب موروا الثلاثة أو الأربعة التي نسختها أيُّ أثر لهذه الحكاية. ولأتأكد من صحتها، ما

15) الأحمر والأسود Le rouge et le noir (1830) رواية لستندال.

16) جول لانيو Jules Lagneau (1851-1894) أستاذ فلسفة فرنسي كان أستاذ آلان.

كان علي إلاّ أن أنسخ الكتب الأخرى، لكن ما الفائدة؟ مهما يكن، فقد كانت كلمة في الهواء، مزحة، خدعة، وإن كانت هذه الكلمة الأخيرة، بغُلوِّها وعدم إنصافها، لا تبدو لي متلائمة مع الذهن الأنيق والمرهف لأندري مورروا. فما كان يحاول، مهما كانت الأحوال، استغلال سذاجة قارئه. لقد أوصى، بالحكمة المستسلمة التي تميزه، بنسخ أعمال المؤلّفين الكبار، وهو يعلم أن لا أحد سيكرّس نفسه لهذه المهمة النبيلة. تذكرت آنذاك ما كان الرواة في ألف ليلة وليلة يقولونه لسامعيهم: كان هؤلاء مَدْعُوين كي يفهموا جيِّداً حكاية من الحكايات، أن «يكتبوها بالإبر على آماق البصر». طبعاً، لا أحد فعل ذلك ولن يفعله أحد. ماعدا أنا الذي، كما تقول أمّي، أهْلك نهائياً عينيَّ.

كنَّا قد وصلنا قريباً من السيَّارة، وكان المسيو فونديز قد أخرج المفاتيح ويستعد لفتح باب السيارة حينما أوقف حركته وأخذ في التفسير: «توجد فرضية لم نفحصها، فرضية فظيعة؛ كان آلان يريد منع مورروا من الكتابة! ربَّما كان يعتقد أن تلميذه عديم الموهبة، وبدل أن يقول له ذلك صراحة، فضَّل سلوك طريق ملتوية بأنْ عيَّن له مهمَّة مستحيلة الإنجاز كما يحدث مثل ذلك في الخرافات، لايمكن بالفعل استبعاد أنه حاول تثبيطه لمَّا حدَّثه عن ستندال. شيء واحد من اثنين: إمَّا أنْ مورروا سيخفق في محاولة نسخ الشارترية وسيدرك أنَّه، بالأحرى، غير قادر على الكتابة. وإما أنه سيقبل بالتمرين، لكنه سينذهل بجمال الرواية إلى حدٍّ أنه سيتخلى عن مشروعه، مقتنعاً أنه لن يمكنه أن ينتج، هو، إلاّ نصوصاً هزيلة، تافهة. وفعلاً، من ذا الذي سيجرؤ على تحدِّي ستندال؟ إنَّ من فضائل النَّسْخ أنه يُخلِّصنا من الصَّلَف الذي غالباً ما يصاحب فعل القراءة. حينما يقرأ القارئ يتكوَّن لديه مَيْلٌ فَظّ إلى المُغالاة في تقدير نفسه، فهو يظن نفسه قادراً على محاكاة النصِّ الذي بين يديه و لكنه لَمَّا ينسخ، سرعان ما يتعرَّف على محدوديته فيصير متواضعاً، وغالباً ما يتخلَّى عن أمَل الكتابة. يتزايد اعتقادي أن آلان قد أشار على مورروا برواية الأحمر والأسود التي تُحَذّر من مخاطر الطُّموح والشطط. لكن النتيجة ستكون نفسها مع الشارترية، فخلاصتها هي أيضاً دعوة مُؤَثِّرة إلى التخلّي».

وسط إحساس هائل بالهزيمة، شيء واحدٌ بدا لي مُؤكَّداً: أصغى مورروا إلى آلان بأدب، ثم رفض دعوته، مكتفياً، في أفضل الأحوال، بنسخ عدة صفحات من الشارترية دونما حماس لهذه المهمَّة التي كان يتشكَّك في جدواها. لقد أفلت من الفخِّ الذي نصبه له آلان؛ وبانفكاكه من تأثيره، ورفضه الاعتراف به أستاذاً، فقد

نجح في كتابه لحظات صمت الكولونيل برامبل[17].

كانت القفَّة التي أحملها ثقيلة جداً. وفي حيرتي كنت في حاجة إلى الوحدة وإلى شيء من المسافة حتَّى أفكِّر بصورة أفضل في وضعيتي. لكنني لم أكن أريد مفارقة المسيو فونديز دون أن أعالج معه نقطة أخيرة، حسَّاسة للغاية. كان من عادته أن يقول لي: «سننسخ...» لكن ربَّما لم تكن تلك سوى طريقة في الكلام، تعبير بلاغي، كما تقول لطفل لحظة إرساله إلى الفراش: «الآن سننام!» كان المسيو فونديز يجد من الطبيعي أنْ أنسخ عشرات وعشرات من الكتب الضَّخمة التي يُعَيِّنها لي بحماس، لكن هل نسخها هو؟ منذ وقت طويل كنت أرغب أن أتأكَّد من ذلك.

كان رَدُّ فعله غير متوقَّع. في احتداد شديد، هتف: «لكن، أنا، لا أريد أن أصير كاتباً!» ثم غادرني فجأة، وصعد إلى سيارته، وصفق الباب بعنف وانطلق كالإعصار.

من الواضح أنَّني قد جرحته، في حال الاضطراب التي كنت فيها، ندمتُ فوراً على سؤالي، الذي كان مع ذلك في غاية البراءة. في الظاهر على الأقل. لم يكن يريد أن يصير كاتباً! جيِّد. لكن ليس هذا ما كنت أبحث عن معرفته. لقد أجاب عن سؤال آخر، لم أسأله عنه، فضلاً عن أنه ما خطر ببالي أبداً. لم أتخيَّله أبداً في أيَّة لحظة لدَوْر مختلف عن دور الأستاذ. وبمعنى من المعاني، كان ذلك ما يوحي به ردُّه السريع: كان مكتفياً بالتدريس، ذلك كان طموحه الوحيد. لكنه في ذات الوقت، كان يردُّ بطريقة غير مباشرة على سؤالي: إنَّه لا ينتسخ، لأنَّ وحدهم أولئك الذين يريدون أن يصيروا كتَّاباً يقومون بذلك أو ينبغي أن يقوموا به.

كنت مستعداً لتقبُّل وجهة نظره، لكن لماذا استبدَّ به الغضب؟ ألأنَّني أخْلَلْتُ بالاحترام الواجب؟ لا أستطيع تصديق ذلك، مع أن واقع إبطائي كلَّ هذا الوقت عن سؤاله يعني أنَّني كنت أخشى جرح إحساسه. أكان يُحسُّ بالخجل لأنَّه أوصاني بتمرين لا يمارسه هو نفسه؟ بعد كل شيء، فهو الذي كانَ قد هداني إلى سبيل آلان وموروا، غير أنه في نهاية الأمر، لا لوم عليه من هذا الجانب: فمن جهة كنت سَلَفاً قد تلبَّسني عفريت النسخ، ومن جهة أخرى، فهو لم يفعل سوى أن نقل أقوال هذين المؤلِّفين، ذلك ما يجعله في أمان ويُخْلي ذمَّته من كلِّ مسؤولية مباشرة.

لكن ربَّما كان يعتبر النسخ شيئاً يَحُطُّ من قيمته، لا يليق به. وعلى نحو مَّا، لم يكن للنسخ من معنى في نظر آلان وموروا إلاَّ بتأديته إلى كتابة شخصية. أخيراً

---

17) لحظات صمت الكولونيل برامبل Les silences du colonel Bramble (1918) أول رواية لأندري موروا.

اقتنعت أن المسيو فوندیز كان قد غذّى، في زمن بعيد أو قريب، رغبةً في الكتابة. كان قد نسخ طويلاً، وأدرك في لحظة أو أخرى أنه كان عاجزاً عن إبداع أصيل. كان التخلّي عن الكتابة هو سرُّه، سرٌ كان يكتمه بعناية، لكن سؤالي كشفه للنُّور.

لم يكن يريد أنَ يصير كَاتباً! هل يعني هذا أنّني كنت أرغب أنا في ذلك؟ كان ذلك بالضبط ما لَمح إليه. لكنني لم أكن في أي لحظة قد خُضتُ معه في مثل هذا الاحتمال؛ وهو، من جهته، لم يطلب إليّ أبداً أن أكتب؛ لم يكن يتعلّق الأمر في كلّ مَرَّة إلاّ بالنَّسخ. لكن، من واقع سرده عليّ حكاية مورروا، ألم يتصرَّف كما لو أن المسألة منتهية؟ ألم يكن يرى فيّ تلميذاً يريد أن يصير كاتباً؟

صحيح أنّني كنت أنتظر اللحظة التي سأنتقل فيها إلى تأليف كتبي. لكنني كنت أجعل تحقيق هذا المشروع في مستقبل بعيد. كنت أُحسُّ أنّني لست جديراً بالكتابة وكانت فكرة إدّعاء الأصالة ترعبني، كأنّني سأرتكب فعلاً مرذولاً. والواقع أنّنيَ لم أكن أشكو مطلقاً من وضعيتي ناسخاً، بل كان الأمربالعكس تماماً. غير أنه بعد هذا الحديث الحاسم مع المسيو فوندیز، كنت محصوراً في طريق مسدود، ومفروض عليّ أن أكتب. ما كان بإمكاني التوقُّف في منتصف الطريق، كان يجب عليّ أن أحاكي أندري موروا حتّى النهاية.

عبثاً كنت أحاول رفع التحدّي. كلّ يوم، حين استيقاظي، كنت أفتح دفتراً فارغاً وأنتظر أن تحصل المعجزة. كل ما كان يَمثلُ أمامي، كان جُمَلاً من الكتب التي كنت قد نسختها. كنت مسكوناً بكلمات الآخرين. إنها بالتصاقها بذاكرتي، تُشكّلُ ثروة مُربكَةً لا أستطيع الفكاك منها.

بازدياد مرور الوقت، كان يزداد تقديري لضخامة الكارثة. كنتُ عاجزاً عن الكتابة، عاجزاً عن القراءة، وكان النسخ يبدو لي بعد الآن، فضيحة. أقْصيتُ عن الكتب، فلم أكن أعرف ماذا أصنع بنفسي، وما عاد بإمكاني تأميل العَوْن مَن أحد. لاحظ والداي التغيُّر الذي حصل لي، والغريب أنَّ ذلك لم يَبْدُ أنَّه قد أرضاهما. لم أعد أكتب، فما عاد لديهم عذر للَوْمي، لكن بدل أن يفرحا بذلك، كانا قلقين، كأنَّهما يخشيان حدوث أمر مَخيفَ. ولأطمأنهم، كنت أفتح كتاباً وأتظاهر بالاستغراق فيه، لكن ملامسة الكتاب المطبوع صارت جسدياً بالنسبة لي لا تُطَاق.

على أثر هذا، انطرحتُ مريضاً كنت أعاني، وأنا مُسَمَّرٌ على الفراش، آلاماً فظيعة في الرأس، ولَمَّا كنت أحاول القيام، كان يأخذني الدُّوار. فاستدعى أبي الدكتورلُورِكَا، الذي كان يُكنُّ له إعجاباً عظيماً وكثيراً ما كان يجعل منه مضرب المثل. نظر الطبيب في عيني، وجَسَّ جبيني وصُدْغيّ، وقرَّر أنّي مُصَابٌ ببداية

التهاب الجيب الأنفي. وبينما كان يُحَرِّر وصفته، سألته لماذا الصّداع يبدأ في الساعة السابعة صباحاً ويتوقّف في الثانية بعد الظُّهر. نظر إليَّ، غير مُصَدِّق، ثم التفت نحو أبي، وقال له: «غريب هذا الانتظام». هزَّ أبي رأسه موافقاً رغم أنّه لم يفهم. استنكرت هذا التواطؤ غير المقصود. هكذا إذن يسلبونني امتياز المرض، كنتُ غريباً حتّى في ألمي! أكّدت إلى الطبيب أنّه مهما كانت حالتي العقلية، فإنَّ ألمي لم يكن وهمياً. لاشك أنّني صِحْتُ، لأنّني رأيت أبي يقوم بإشارات كبيرة ليدعوني إلى الهدوء.

في الأيّام التالية، لمّا لم تتحسّن حالتي، عاد الدكتور لوركا لمعاينتي. لم يكلّمني، لكنه شرح لأبي أنّني إذا لم أشْفَ بعد العلاج الجديد الذي سيصفه لي، فسيكون عليَّ أن أخضع لعملية جراحة. ثم أخذ معه في نقاش طويل، متكفلاً طبعاً بالأسئلة والأجوبة. ولحظة الذهاب، دائماً دون أن ينظر إليَّ، صرَّح بلهجة حاسمة: «لاشيء عند هذا الولد، هو في حاجة فقط لأن يَشُمَّ الهواء، ويمارس الرياضة». كان أبي يهزُ رأسه في احترام.

فقط بعد ذهاب الطبيب تنبَّهتُ إلى التناقض الصارخ في خطابه. إذا كان لاشيء عندي، لماذا يلزمني الخضوع للجراحة؟ اضطر أبي إلى الموافقة على هذا، لكنه بدل أن ينتقد الدكتورلوركا، أخذ يبحث عن معنى خَفيٍّ لأقواله المُحيِّرة. وهكذا صار انعدام الاتّساق حاملاً لمغزى سرّي ينبغي فكُّه. قرَّر أبي أنّه من اللازم الاعتماد على التصريح الأخير للطبيب، أي أنَّه لاشيء بي، الذي ينسخ التصريح الأوَّل ويجعله لاغياً. لم تكن أُمّي، بحذرها المتأصِّل، على هذا الرأي: إذا كان الدكتور قدقال إنَّه لاشيء بي، فذلك تَلَطُّفٌ منه بنا؛ لمّا تحين اللحظة، سيقول لنا كلّ الحقيقة. فلجأتْ، وفقاً لنصيحة إحدى الجارات، إلى وصفة يُقال عنها إنّها لا تخطئ: كان عليَّ أن أحرق قطعةً من خيط واستنشق دخانها؛ ومع الدموع التي ستتفجَّر، سيختفي صداعي على الفور. لم يُحدث العلاج التأثيرالمتوقَّع. خاب ظنُّ أمّي وشككت في أنها حاقدةٌ عليّ لأني لم أشْفَ، كأني كنت أحرمها من فوز على الطبيب.

في كلّ صباح، كنت أستيقظ بفكرة أنَّ الصداع سيداهمني، وبعد الظهر، لمّا يهدأ، كنت أعلم، أنَّ الألم سيعاود ني الغد.

دام ذلك حتّى اليوم الذي أبصرت فيه على فراشي وصفات الطبيب. بعد أن تأملتها لحظة، أمسكت آلياً بقلمي ونسختها على دفتري. فتحت بعد ذلك عُلَب الأدوية، وانتزعت منها باضطراب نشرات الاستعمال ونسختها هي أيضاً. ما كدت

أنتهي حتَّى أحسست بالرَّاحة. غمرتني سعادة هائلة. اختفى الدُّوارُ والصُّداع بأعجوبة، لقد شُفيت، شفيتُ تماماً.

حينئذ استأنفت النَّسخ.

الدِّيوان

أثناء الاستراحة، كانت مدموازيل لُورَنْسَان مصحوبة دائماً بالميسو هاليفي، أستاذ الفلسفة، وزميلين أو ثلاثة آخرين. كنت أُناورُ بمهارة لأقترب من الحلقة التي كانوا يكوِّنونها، حينئذ تنظر إليَّ وتبتسم؛ فأتوارى على الفور، راضياً عن يومي، لكن منتظراً سلفاً اليوم التالي لأتلقَّى من جديد هبَةَ نظرة وابتسامة. ولمَّا كانت تُدرِّس الفرنسية في الأقسام العليا، كان عليَّ أن أنتظر سنين طويلة قبل أن أكون من تلامذتها. لم أُوَجِّه لها الكلام أبداً، خجلاً، ولكن كذلك بسبب نوعٍ من التطيُّر: قد أُجَازِفُ، لو تَلَفَّظْتُ بكلمة، أن أُفسِدَ كلَّ شيء وأُحْرَم نهائياً من بريقِ عينيها وسحر ابتسَامتها.

ومع ذلك، لم أكُفَّ لحظةً عن الحديث معها، كنت أحادثها بخطاب مستفيض، لا نهائي لأنَّه دائم المراجعة والتنقيح. كنت وحدي الذي يتكلَّم، ويعترف؛ تكتفي هي بأن تسمع وابتسامة لاهية على شفتيها. أحياناً، كان هذا الخطاب المحمول والمنفلت يهدأ ويتحوَّل إلى قصيدة. في تلك اللحظات كنت أحيا ما يشبه لحظات اللُّطف السماوي. كنت أنبئها، بأبيات من الوزن الإسكندري الهيكولي[1]، أعُدُّ مقاطعها على أصابعي، عن عشقي. لم يكن ذلك دون إحساس بالذَّنب: لم أكن فقط أعشق - وهو ما كان سلفاً فضيحة - كنت أيضاً أنظم شعراً.

لم يكن والداي، لحسن الحظ، يعلمان شيئاً؛ كانا سيعتبران شطحاتي الشعرية سقوطاً. وحقاً لم يكن الشعراء العرب، معظمهم، مثالاً للفضيلة. ألم يقل القرآن في حقِّهم: «ألَمْ تَرَ أنَّهم في كلِّ وَادٍ يهيمون وأنَّهم يقولون ما لا يفعلون»؟ كنت كذلك أتجنَّب إخبار المسيو فونديز، فقد كنت أعلم عن تجربة أنَّه سيطلب منِّي أن أنسخ فوراً التأملات وأسطورة القرون والقصائد القديمة والحديثة[2]. غير أنه لمَّا كان سِرِّي يبهظني، لم أقاوِم إغراء قراءة أشعاري لعلي الضبِّ، رفيقي في الفصل

---

1) الوزن الإسكندري Alexandrin وزن عروضي في الشعر الفرنسي يتكوَّن من اثني عشر مقطعا؛ وهيكولي نسبة إلى الشاعر الفرنسي فيكتور هيكو.

2) **التأملات** Les méditations (1820) ديوان للشاعر الفرنسي ألفونس دي لامارتين (1790-1869) **وأسطورة القرون** La lègende des siècles (1883) ديوان لفيكتور هيكو؛ **والقصائد القديمة والحديثة** Poèmes antiques et modernes (1826) ديوان للشاعر الفرنسي ألفريد دي فيني Alfres de Vigny (1797-1863)

وجاري في الحومة. أصغى إليَّ في وقار، لكنه لم ينطق بتعليق. ولمّا سألته عن رأيه، هزَّ منكبيه وأعلن أنه سيكتب ذات يوم مذكّراته.

التفت حينذاك نحو الأستاذ الطالبي. كان يأتي المدرسة الإعدادية، راكباً على درّاجة، درّاجة كان قد طعَّمها بمحرّك سوليكس؛ كان، قبل أن يركبها، يربط أسفل بنطلونه بمشبك غسيل من الخشب. كنّا نعلم أنه قضى بضع سنوات في فرنسا وعاد منها بجرح عميق، بسبب إخفاقه في شفهي التبريز في اللغة العربية. كان يُحَدِّثنا أحياناً عن أساتذته القدامى، وخصوصاً المستعرب ريجيس بلاشير[3]. كنّا نحدس أنّ له حساباً معه. صحيح أنه كان معجباً بمعرفته للغتنا وأدبنا؛ كان شديد الاعتزاز بذلك، لكنه لم يكن يُطيق تحفّظاته، وتردُّداته وأحكامه السلبية على الشعر العربي. كان يقول لنا: «إنه في العمق لا يُحبُّه، نُحسُّ بذلك في كلّ صفحة، في كلّ سطر من كتاباته. إنَّه يدرسه دون الاندماج فيه، دون أدنى تعاطف. كيف يمكن أن يُكَرِّس حياته لأدب يمقته؟» كان الأستاذ الطالبي، وهو يلتفظ بهذا الكلام، يستشعر فرحاً خبيثاً: لقد أخطأ ريجيس بلاشير، منذ البداية، في اختيار مهنته وهو الآن ينوء بلا جدوى تحت ثقل علم باطل. إن عقابه كان في عداوته نفسها لنا، في رفضه الاعتراف بنا.

لابدَّ من القول إن مظاهر عديدة من الشعر العربي القديم الذي كان يُدَرِّس لنا كانت تبدو لنا باعثة على الحيرة. إن الشاعر، في قلب الصحراء، يبدأ ببكاء حُبٍّ ضائع؛ هذا بلا شكٍّ مؤثرٌ جداً، لكن لماذا كان يلزم أن مشهد ذكرى العشق يجري في كلِّ مرَّة وسط أطلال منزل مهجور؟ أما المرأة، المعشوقة، فهي من البدانة بحيث لا تكاد تستطيع المشي! ثم دون سابق إنذار، ينتقل الشاعر إلى وصف فرسه. لم نكن نرى في ذلك، في الواقع، أيَّ ضرر، لأنَّ هذا يُذكّرنا بأفلام الويسترن، لكن الشاعر، أغلب الأمر، كان يُفَضِّل وصف ناقته؛ أبيات كثيرة عن هذا المخلوق المضحك، منظومة فضلاً عن ذلك بلغة عتيقة لا يستطيع فهمها إلاَّ الجن وحدهم (كان علي الضبّ يقول: إذا كان ولابدَّ أن يصف حيواناً، لماذا لا يقع اختياره، مثل بودلير[4]، على القطط؟) وإذا كان ذكر المحبوبة اعتباطياً، فإن وصف الناقة يجد تبريره في رحلة الشاعر إلى أمير يمدحه بعبارات كلّها مبالغة. إنه يُشّبهه بالأسد في الشجاعة، وبالشمس في تألّق المُحيّا، وبالبحر في الكرم؛ وبعبارة أخرى، كان

---

3) ريجيس بلاشير Régis Blachère (1900-1973) مستعرب فرنسي له دراسات كثيرة في اللغة والأدب العربيين.

4) شارل بودلير Baudelaire (1821-1867) شاعر فرنسي.

يتملَّقه بطريقة وقحة، في حين أنَّ آباءنا وأساتذتنا صوَّروا لنا التملُّق دَنيئاً. كانوا أيضاً يوصوننا بالتواضع بوصفه أسمى الفضائل، لكن الشاعر، إذا لم يمدح أميراً، فإنه يمدح نفسه، وبدون حياء، يعلن عن نفسه أنهُ أرفع من كلِّ البشر. وعلى أثر ذلك، يهاجم أعداءه ببذاءة لا تُتَصَوَّر، بينما نحن نُحَذِّر ضدَّ كلِّ شكل من أشكال الفظاظة. وفوق هذا كلِّه، فقد كان يصف مجالس شرابه ويتغنَّى بالخمر. هذا الشَّراب المُحَرَّم رأس جميع الآثام. وبالاختصار، فالشاعر العربي القديم كان يناقض في كلِّ النِّقاط المبادئ الأساسية لتربيتنا؛ كنَّا ننشد أبياتاً تسير بالعكس من قيم الأسرة والمدرسة.

عرضنا هذه المفارقة أمام الأستاذ الطالبي. مطَّ شفتيه باستهانة، ثم قال إن للشعر العربي قوانينه الخاصَّة ولا ينبغي لذلك الحكم عليه لا انطلاقاً من الأخلاقيات السائدة. «إنه عالم لا مَجْرَى للصِّدق فيه، حيث لا يمتاز فيه إلاَّ الكذب، والتصنُّع. نعم، هذا ما يُمَيِّز الشعراء العرب... التصنع» كنت، وأنا أستمع لهذا القول، أُحَسُّ بانطباعٍ أنَّ الأستاذ الطالبي كان يُحَدِّثنا عن عصبة سرية أعضاؤها من الدجَّالين.

لَمَّا عرضتُ عليه أشعاري، رفض أن يقرأها: كانت مكتوبة بالفرنسية. قال لي: «فرنسا سلبتنا كلَّ شيء، إلاَّ لغتنا، التي هي ملجأنا الأخير. إذا تخلَّينا عنها، سنوقِّع صكَّ إعدامنا، وضياعنا الذي لا دواء له. ثم هل ينظر الفرنسيون باستحسان إلى الغرباء الذين يكتبون بلغتهم؟ نكتب في لغة لا ترغب فينا، حيث نحن فيها فائضون عن الحاجة! عليك أن تعلم علم اليقين أن العرب لم ينتجوا ولن ينتجوا أبداً رائعة بالفرنسية أو بأيِّ لغة أجنبية».

نصحني مُخَفِّفاً من غضبه، أنْ لا أتعجَّل الكتابة، وليؤكِّد قوله، ذكر الشاعر الكبير أبا نواس الذي أمره أستاذه خلف الأحمر بأن يستظهر ألف قصيدة. ولمَّا وجَّهت انتباهه إلى أنَّ ألفريد دي موسيه لم يستظهر كلَّ هذا العدد من القصائد، شطب اعتراضي بحركة محتدَّة وقال إنَّ الشعر العربي لا نظير له تحديداً لأنه يقوم على الذاكرة وأنَّ الأصالة تتمثل، بشكل متناقض، في الاستنساخ الدقيق للأسلاف. أضاف: «غير أنَّ هناك شيئاً ينبغي التفكير فيه: بعد أن استظهر أبو نواس ألف قصيدة، طلب أستاذه إليه أن ينساها. الحفظ ثم النسيان، هذا سرُّ التكوين الشعري».

أرعبني البرنامج الذي كان يرسمه لي ضمنياً. استظهار ألف قصيدة، أي الشعر العربي بأكمله... بين رفاقي، كان امتلاك ذاكرة جيِّدة شيئاً يحط من المنزلة. والتلميذ الذي يحفظ دون خطأ دروسه كانت تسقط مرتبته نهائياً: لذا كنَّا نجعل من الشَّرف أن لا نتألَّق إطلاقاً في الاستظهار. وفوق ذلك، كان المسيو فونديز يكرِّر علينا

أنَّ ذهناً مستقيماً أفضل من ذهن مشحون. أما الأستاذ الطالبي نفسه، الذي لم يُعْوِزه التناقض، فكثيراً ما كان يُلْقي بانتقادات لاذعة ضد التعليم التقليدي القائم على الاستذكار، ولذلك كان مُتَكَلِّساً وعقيماً.

لكن ما كان يؤسفني أكثر، هو أن أعلم أنَّني لم يكن مُرَحَّبا بي في الأدب الفرنسي، وذلك يعني أن عتبة يتعذَّر تخطِّيها تفصلني دائماً عن مدموازيل لورنسان. إن الكتابة بالعربية تعني التخلِّي عنها؛ والحال أنَّ أبياتي كانت موجَّهة إليها ولم يكن لي بُدٌّ من الكتابة بلغتها؛ كيف لي، إنْ لم أفعل ذلك، أنْ أتواصل معها؟ صحيح أنَّ كلامي لا يصلها، وأنَّني كنت أتكلَّم وحدي، غير أنَّني، وأنا أكتب بالفرنسية، كنت أُحّسُ أنَّني أتَعَهَّدُ رباطاً معها.

وفي ذروة من الاضطراب، التفتت نحو المسيو هاليفي. كنت في ذلك العهد أعتقد أنَّ الفلاسفة كائنات من طبيعة أَسْمَى، بسبب مخالطتهم الدائمة لحكمة عريقة في القدَم تجعلهم منفتحين، دمثين، أسخياء. والمسيو هاليفي، الذي كان يحمل دائما محفظة مليئة بكتب ضخمة (كان يُعدُّ أطروحة عن كانط[5]) كان بالفعل طبيباً. لمَّا أحاط علماً بقصائدي، امتدح بحرارة «ذوقي»، ثم اعترف لي بأنه معجب بسوليٍّ بريدوم وألبير ساماان[6]. شجَّعني بقوَّة على متابعة طريقي وقال لي: «كلّ شيء في الإصرار. الشاعر الحقيقي هو الذي لا يتخلَّى، ويُوَجه كلَّ الذين يحاولون صَدَّه عن فنِّه. إنه لا يخشى معارضة الرأي العام ويكون الصواب أخيراً بجانبه ضدَّ العالم كُلِّه. إنه بالضبط في موقف دون كيشوت، الذي برغم انعدام الفهم الذي يصادفه عند الآخرين، وقبل كلّ شيء عند أصدقائه، وفي صميم أسرته ذاتها، يُصرُّ مع ذلك على التصرُّف كفارس جوَّال. إن الخطر الذي يُهَدِّد الشاعر هو التراجع. لَم يتراجع دون كيشوت أبداً، حتَّى على فراش الموت، رغم المظاهر».

لكنِّي لَمَّا عرضتُ عليه حزمة ثانية من الأبيات، بدا لي أنَّ حماسه قد خفت قليلاً، تجنَّبني عدة أيَّام؛ لم يكن ذلك عسيراً عليه: كان دائماً مع زميلته الجميلة. وكم كانت دهشتي، ذات صباح، حين أعاد لي أشعاري، مصَحَّحةً هذه المرَّة بيد مدموازيل لورنسان نفسها! أطلعها عليها، فقرأتها، وأشَّرتْ في الهامش، بالحبر الأحمر، تقديرات موجزة: «حسن»، «مبتذل»، «ركيك». كان حدثاً غير متوقَّع، غير مأمول. لقد وصلت قصائدي إلى مداموازيل لورنسان بواسطة المسيو هاليفي الذي قدَّر، في تواضعه، أنَّها الأجدر بالحكم عليها.

---

5) كانط Kant (1724-1804) فيلسوف ألماني.

6) سولِّي بريدوم Sully Prudhomme (1839-1907)، وألبير ساماان Albert Samain (1858-1900) شاعران فرنسيان.

هكذا بدأتُ، بفضل المسيو هاليفي، حوَاراً مكتوباً مع المدموازيل لورنسان.
لم تكن هذه اللعبة، التي استمرَّت طويلاً، تدَور دون نوع من الحرج: من الواضح أن المسيو هاليفي كان مغرماً بزميلته؛ لم يكن ذلك سراً على أحد، فضلاً عن أنَّه لم يكن يكتم ذلك، على العكس منِّي. ما يكاد يبصرها في الساحة أثناء الاستراحة، حتَّى يسرع نحوها. ومن بعيد، كنَّا نلاحظ طريقته المؤدَّبة في الانحناء نحوها وعلامات الخضوع التي يبديها. كانت تصغي إليه بالابتسامة نفسها التي تمنحني إيَّاها. كان يُقال إن المسألة بينهما ستنتهي بالزواج.

لم يكن المسيو فونديز ينضمُّ إليهما، مفضلاً صحبة التلاميذ. كان يبيح لنفسه على حساب زملائه ملاحظات قليلة التهذيب. لمَّا كان يبصر الأستاذ الطالبي، كان يقول لنا، متصنِّعا البراءةوفاركاً يديه: «من هذا الرجل الذي يمشي كما لو كان في بطنه حوت؟» لكنَ كان المسيو هاليفي على الخصوص هدف تهكُّماته. لمَّا كان يراه يهرع نحو المدموازيل لورنسان، كانت عيناه الزَّرقاوان تُشعَّان بالخبث وراء نظاراته المستديرة. كان يستمتع للغاية بالمشهد. «انظروا إليه، انظروا، أليس مضحكاً، جديراً بالرثاء؟ ويقول عن نفسه إنه فيلسوف! انظروا إليه يركض، دون رشاقة، مثقلاً بمحفظته العظيمة. ماذا أفادته دراساته الفلسفية؟ ومشهور عنه أنَّه متخصِّص في كانط! هل يمكن تصوُّر كانط، هذا الفيلسوف الجليل، يعدو أثناء استراحة بعد الظهر؟ هل سمع أحد أنَّ فيلسوفاً كان يمارس الرَّكض؟ كان أرسطو يُعلِّم ماشياً، أليس كذلك؟ التريُّض، السَّير بتمهُّل مع التلاميذ، تلك هيئة نبيلة ورشيقة، لكن الركض... أيمكنكم تصوُّر ابن رشد، فيلسوفكم العظيم، يندفع في ركض سريع، عاضاً على أسفل جبّته بأسنانه؟». كانت الشائعات حول الزَّواج القريب للمسيو هاليفي ومدموازيل لورنسان تتأكَّد. وفي بداية الصيف، غادرا نهائياً نحو فرنسا.
استمررت مع ذلك في سيناريوهاتي الخيالية، في الكلام مع مدموازيل لورنسان، لكنني لم أعد أكتب. لم يعد لي، بعد رحيلها، أيُّ مخاطَب، لا أحد، في الواقع، كان يطلب منِّي أن أكتب.

كلُّ الأشعار التي نظمتها حتَّى ذلك الحين كانت تبدو لي فاقدة لكلِّ أهمية. صحيح أنَّ هاليفي ومودموازيل لورنسان قد قدَّراها، وكانا على أيِّ حال قد تكلَّفا عناء قراءتها، دون شكٍّ لأنَّه كانت لهما فكرة سامية عن دورهما التربوي. ربَّما أيضاً لأنَّهما كانا يعتبراني نوعاً من متخلف عقلي، مُعَوَّقٌ تلزم مساعدته. أحياناً يقتحمني شكٌّ رهيب: لقد كشفا عن سرِّي، ولَّما كانا يقرآن قصائدي، كانا يسخران بي.

لم أعد أنظم قصائد، لكن رغبة الكتابة لم تهجرني، كانت دائما هنا، مبهمة ومؤلمة. كانت أقوال الأستاذ الطالبي تعمل عملها وكانت فكرة أنّني راهنتُ رهاناً خاسراً لمّا كتبت بالفرنسية تحيِّرني. كنت قد أحببتُ امرأة ما كانت لتهتم بي وكتبت في لغة تنبذني؛ لقد حضرت إلى مأدبة لم أكن إطلاقاً مدعواً إليها.

وفوق هذا كلّه، كان لديّ إحساس غامض بأنّني خُنْتُ العربية وأنا أكتب بلغة أجنبية. غير أن ما كان يقلقني أكثر، هو أنّني قد ربطت الشّعر بالحبّ، في حين أنّه إذا صدَّقنا الأستاذ الطالبي، لم يكن الشعراء العرب القدامى يولون أدنى اهتمام لذلك. كان يقول لنا: «كانوا يتصنَّعون العشق، وفي الحقيقة لم يكن يحفزهم سوى حُبُّ الشعر».

والأشد إدهاشاً كانت تلك الحاجة عندهم إلى إجازة أستاذ. لم تكن رغبتهم في النظم تتجسَّد وتكتسب قيمة إلاّ بموافقته وتحت إشرافه. كان الشعر، عند أبي نواس كما عند كلّ شاعر كبير، مصحوباً بطقوس ومراسيم. غلطتي كانت أنَّني اندفعتُ من غير بصيرة، ولا معالم ولا دليل.

والحال أنّ الأستاذ الطالبي كان قد اقترح عليّ استظهار ألف قصيدة. فما عليّ إلاّ أن أتبع نصيحته، وأسلك الدرب الطويل والشاق الذي أشار عليّ به. لم يكن احتمال استظهار كلّ هذه الأبيات يُرْعبني بتاتاً. ما كان يبدو لي على العكس مستحيلاً، هو لزوم نسيانها بعد ذلك. كيف بالإمكان مَحْوُ وشَطْبُ ما اجتهدنا - بأيّ مشقّة - في حفظه؟ أليس فنُّ النسيان أصعب من فنّ الذاكرة؟

لكن الأستاذ الطالبي طمأنني: لا يتعلق الأمر حقاً بالنسيان، بل بالتناسي.

الريّاضي

مكتوبة بالأنجليزية، كانت كتب الخزانة تنتصب على الرُّفوف، بعداء وتهديد. ورغم حفظها بعناية قصوى لأسرارها، فيبدو أنها كانت تلومني على عدم درايتي بلغتها. كنت في خصومة معها، دون أدنى أمَلٍ في المصالحة. لم أفتح أبداً واحداً منها.

كانت بعض الرُّفوف، لحسن الحظّ، بها كتب مترجمة إلى الفرنسية، معظمها كان به صُورٌ. كنت أقرأ روايتين يومياً، ماعدا يوم الأحد، يوم فارغ كان يتمدَّد ثقيلاً. يعود كرهي لأيام العطل إلى ذلك الوقت.

كان للقرَّاء الذين يرتادون خزانة الكتب عادات غريبة. بعضهم كانوا يُحَدِّقون بثبات نحو السَّقف، أو يستغرقون في نومة قصيرة؛ البعض الآخر كان

يتمتم بكلمات غير مسموعة وهو يَهزُّ رأسه أو يُكوِّر قبضته؛ آخرون أيضاً كانوا ينفجرون مقهقهين أو كانوا يطلقون النارمن مسدسات على أعداء وهميين. بعضهم يُفَضِّل أن يقرأ واقفاً، ثانياً ساقه اليسرى. لكنَّ أغربهم كان رياضياً ينتصب على يديه، ورأسه إلى الأسفل، ويقرأ مُحَرِّكا قدميه بهدوء. لَمَّا كان يقلب صفحة، لم يكن يعتمد إلاَّ على يد واحدة، وفي هذه الوضعية، لم يكن يُغفل عن إلقاء نظرة حوله ليتأكَّد أنَّه كان موضعاً للاهتمام العام.

لم أكن أختار الكتب التي أستعيرها وَفْقاً لمؤلِّف: لم أكن أنظر إلى اسمه على الغلاف، وأقلُّ من ذلك إلى اسم النَّاشر. لم يكن العنوان كذلك حاسماً. كان اختياري في الواقع تحدِّده الصُوَر، صَعْقَةُ حُبٍّ للصُوَر. كنت أفُكُّ رموزها قبل قراءة النصِّ، ممارساً بذلك، دون أن أدري، قراءة مزدوجة.

كلَّما حضرت إلى خزانة الكتب، كنت أشعر أنَّني ألجُ إليها بطريقة غير مشروعة. علي بابا بين كنوز غير مستحقَّة. كنت أقول لنفسي إنَّه لم يكن لي أي حقٍّ في أن أوجد داخل المغارة؛ في أيَّة لحظة، يمكن للأربعين حراميا أن يظهروا ويعاقبونني. لم أكن أُحسُّ أنَّني جَديرٌ بكلِّ هذه الكتب التي تعرض نفسها عليَّ، وحين أقترب، حاملاً كتابَين، من مكتب قيِّمة الخزانة لتسجيل الإعارة، كنت مغموراً بالاضطراب. هذه المرأة اليابسة ذات الشفتين الضامرتين كانت تراني كلَّ يوم ولا شك أنها تعتبرني شخصاً على الأقلِّ غريب الأطوار. كانت وراء نظارتها ذات الزجاج الهائل السُّمْك، تراقبني بعداء، مُتَيَقِّنة دون شك أنَّني غَشَّاشٌ ولا أقرأ الكتب التي أستعيرها. كنت أخشى أن تقول لي إنني لستُ جاداً، وأضيع وقتها، وأنَّني غير مرغوب فيه في هذا الميدان الذي كانت هي حارسته اليَقظة.

كنت كذلك أرقب بقلق اقتراب اللحظة المصيرية حيث سأكون، بعد أن قرأت جميع الكتب بالفرنسية، محروماً من القراءة. لم تكن فكرة إعادة قراءتها تراودني قطٍّ؛ هذه الفكرة ستفرض نفسها عليَّ بعد ذلك بطريقة لا متوقَّعة ودرامية. مع إعادة القراءة كانت ستبدأ مصائبي.

كنت، بإمْعَاني في القراءة، قد تراكمت لديَّ تلك المعرفة الجغرافية والتاريخية والأنثروبولوجية الفريدة التي تزوِّدنا بها الروايات. وبدل أن أتفاخر بها، كنت أخجل منها. كنت أحيا على هامش العالم.

كان لوالدي احترام عظيم للكتب، مع أنه لم يقرأ أبداً واحداً منها. كان يحفظ القرآن؛ والحال أنه حين يمتلك الإنسان الكتاب الكريم، المفتاح التأويلي الذي يفتح بوَّابة المعنى، فما جدوى الانشغال بالكتب الأخرى؟ كان باستشهاده به في كلِّ

ظرف من الظروف، يؤوِّل بالمجهول إلى المعلوم وبالواقعة الجديدة إلى تعبيرها القديم. كان، وهو المؤوِّل المحنَّك يرى في كلِّ ما يطرأ علامةً، سمةَ بَرَكَة أو إنذار؛ لذلك لم يكن يُفاجأُ أبداً. في كلِّ مرَّة تنبثق من ذاكرته الآية التي تَحوك شبكتها على الواقعة الغريبة أو الحدث غير المتوقَّعه في المساء، كان يخطو بتمهُّل نحو المسجد؛ وبين صلاة العشائين، كان يقرأ حزبين من الكتاب، ولمَّا كان يختم الحزب الأخير، يستأنف القراءة من البدء. لم يكن يقرأ القرآن، كان يُعيد قراءته.

لم تستطع أمِّي أن تستظهر سوى بعض الآيات القصيرة. كانت قادرة على القراءة، لكن فقط قراءة القرآن؛ أمام مكتوب آخر، كانت عاجزة تماماً. وهكذا فقد تعلَّمت لغةً، ونظاماً للخطِّ لتقرأ القرآن وحده. صحيح أنها كانت تتعرَّف في نصوص أخرى على حروف الأبجدية، وتستطيع تهجأتها ببعض الصعوبة، لكنَّها لم تكن تفكُّ رموز الكَلمَات إلاَّ بالمصادفة.

كانت قد وَرثت عن أبيها نسخة من القرآن، مُجَلَّدا لم يكن يتضمَّن إلاَّ نصف كلام الله، بدءاً من سورة طه. غلَّفته بقماش رهيف شفَّاف، دون شك لحمايته وإنقاذه من تقليب الآخرين. كان كتَابهَا، منذوراً لاستعمالها الخاص، والواقع أنها الوحيدة التي كانت تفتحه. لم تقرَأ القرآن في أيِّ طبعة أخرى، ومن المُرَجَّح أنها كانت ستعجز عن ذلك. على فترات غير منتظمة، لكن مرَّة كلَّ أسبوع في المتوسِّط، كانت تتلو جهراً. لم تكن تستطيع القراءة بصمت، بل لم تتصوَّرها. وبذلك تَمثَّلُ، بشكل لا إرادي، إلى صيغة للقراءة مأمور بها، إذْ أنَّ القرآن ينبغي أنْ يُقْرأ جهَراً. كانت تقرأ بعد الظهر، ليس في لحظة أخرى أبداً، وليس بحضور أبي أبداً. كانت، في سكون البيت، تُرَتل، بينما كان بين يديَّ إيفانهو أو السهم الأسود[1]، كانت، في ترتيلها، تنفلتُ عنِّي، تصير أخرى، غريبة؛ ما عدتُ أتعرَّف عليها. إذ ذاك كنت أغادر البيت على أطراف أصابع قدميّ، بإحساس غامض أنها ترغب في التوحُّد مع كلام الله المُدَوَّن في النسخة الأبوية.

كان يُنْظَر إليَّ، في محيط أقاربي، أنَّني ولد مُهَذَّب، وَدُود، والميزه العليا، قليل الكلام. كنت مضرب المثل وامتداحي على كلِّ الشفاه. ألست دائماً في البيت، بين الكتب، بينما الأطفال الآخرون يقطعون أيامهم في اللعب والخصام؟ وبالمختصر، ينبغي لوالديَّ أن يُهَنِّئا نفسيهما على أن لهما ابناً بلغ من مواظبته على الدرس أنْ كان يقرأ حتَّى أثناء الأكل.

---

1) إيفانهو Ivanhoé (1819) رواية تاريخية للكاتب الإسكتلندي وولتر سكوت (1771-1832) والسهم الأسود La fléche noire للكاتب الإسكتلندي ستيفنسون Stevenson (1850-1894).

كان ينبغي لي، مع ذلك، أن يُسَاورني الشكُّ. كانت أصناف الثناء الممنوحة لي من الغُلُوّ بحيث تكتسي دلالة سلبية. قليلاً قليلاً، صارت مزاياي مُقلقَة؛ فحصلت تحفظات، وانتقادات مُبطّنة، ونظرات مُرْتَابة. حدث الإنذار الجدّي الأوّل حينما منعني أبي، بنبرة ساخطه، أنْ أقرأ في أوقات الأكل. آكل دونَ أن أقرأ! ضايقني ذلك إلى أقصى حدٍّ. لم تكن القراءة عادةً مُعتَرفاً بها؛ تهديد مَّا كان يحوم فوقي.

أمّي خصوصاً هي التي بَدَتْ بلا رحمة. إن الكتب، على قولها، ستودي بي حتماً إلى الجنون. كان يُؤَيّدها في ذلك الرّأى الشّائع؛ كانت تضيق بشراسة أن لا أحد من الأطفال الذين تعرفهم يكَرّس مجموع وقته للدرس. كان يحدث لي أن أُسَائل نفسي إنْ لم تكن تتمنّى أن أصير مجنوناً حقيقةً؛ وعلى أيّ حال، فقد كانت تصنَع كلّ شيء لتقنعني أنّني صرت مجنوناً.

كانت، لحسن الحظ، تجهل التاريخ الأدبي. وإلاّ كانت ستضرب لي المثل بنيتشه[2] يرتمي منتحباً نائحاً ليحتضن حصاناً يُعَذِّبه حوذي متهيّج؛ أو موپاسان[3] في المستشفى، يزحف على أربع ويلعق جدران محبسه. لكن كانت توجد لديها مراجع أخرى، ثقافة كاملة عن الجنون، معرفة مذهلة عن الكائنات الشاذّة في المدينة القديمة. أكثرهم إثارة لاهتمامها كان عبد الرحيم، فتى طويل القامة متين الهيئة، مُرْعبُ النساء: لمّا يصادف واحدة منهن في الشّارع، كان يطلق صرخة، ويطاردها، منتصباً وقبضتاه على وركيه، ببذاءاته وضحكته المجلجلة. كانت له مع ذلك ميزة ما كان أحد ليخمنها فيه: كان يحبُّ جدّته كثيراً. مساءاً، في البيت، كان يجبرها على الرُكوب معه على الدرّاجة، ويعدو بها، صامّاً أذنيه عن احتجاجاتها الحادة، حول الحوش ساعة أو ساعتين.

ذات يوم، عادت أمّي في غاية الاشتثارة من زيارة لإحدى جاراتها. كانت ملتمعة العينين وخمنت أنها كانت تنقل أخباراً عن عبد الرحيم. اقتربتْ من أبي وهمست له بشيء في أذنه. نظر إليّ في حيرة، ثم تغضّنتْ ملامحه. من الواضح أنّه كان يقاوم أمامي رغبة في الضحك، ضحكٌ يتعذّر كبته انتهى بأن ينبثق، صافياً طاغياً. ولأن أمّي تحب أبي، ضحكت هي أيضاً. لكن بطلاقة أقلّ. لم أعرف أبداً ما كان قد صنعه عبد الرحيم.

---

2) نيتشه Nietszche (1844-1900) فيلسوف ألماني.

3) موپاسان Maupassant (1850-1983) قصاص وروائي فرنسي.

بعد مدّة، بينما كان يطوف بدرّاجته خارج المدينة، صدمته شاحنة فقتلته.

قالت لي أمّي بمرارة: «هذا ما سيجري لك إذا تابعت القراءة». أجبتها، متمرّداً ضدّ هذه النُّبوءة التي تقوم على استدلال فاسد، أنّ عبد الرحيم، وكذا كلّ المجانين الذين تحدّثني عنهم، كانوا أمّيين، وأنّ الكتب لم تكن، بأيّ حال، الأصلَ في هذيانهم! قدرَّ أبي، الذي ظلّ منذ ذلك الحين في الحياد، هذه الحجّة حقّ قدرها؛ بل نظر إليّ بنوع من الاحترام، مُطَمْئناً مؤقّتاً على قدراتي الذهنية؛ لكنّ أمّي، غير المتأثرة بذلك إطلاقاً، لم ترد التسليم بما كان مع ذلك بديهياً. تحدّيتها إذ ذاك أن تعثر على قارئ مجنون. كانت عاجزة عن ذلك، ولسبب وجيه، وهو أنْ لا أحد حولنا كان يقرأ. لكن هذا بالضبط ما لم تكن تطيقه: الواقعة، المشحونة بالتهديدات، أنّني كنت الوحيد الذي يقرأ.

أثناء هذا السِّجال الخطابي، لم أكن مرتاحاً، لأنّني كنت أعلم أنّ أمّي لم تكن مخطئة تماماً. حقاً، لم يكن بمقدورها ذكر دون كيشوت. وأنا كنت أحترس من ذكره. لكن ذلك كان يعتملني منذ اليوم الذي قال فيه المسيو فونديز، في الفصل، وهو يضحك هازئاً ويشير بأصبعه إلى جهتي، أنّ تلك الشخصية قد فقدت عقلها بعد أن قرأت روايات الفروسية. كنت أتجنّب كذلك أنْ أذكر أمام والديّ السلوك الغريب للرياضي والقراء الآخرين في الخزانة. لكن ما كان الأكثر إثارة لمخاوفي، في أنّني كنت أضبط نفسي أحياناً وأنا أتكلّم وحدي. كلمة Goddam، التي كنت أجهل دلالتها، كانت تفلت منّي؛ كانت تنبجس فجأة، وعلى الفور كنت أنظر حولي لأتأكّد أنّني كنت حقاً وحيداً ولا أحد قد سمعني.

كنت أعلم جيداً أنّ عليّ أن أحترس، وأحذر من والديّ، لكن أيضاً وخصوصاً من نفسي. غير أنّني لمّا كنتُ عاجزاً أن أتخلّى عن الكتب، اعتقدت أنّني سأُبعدُ الخطر بأن أقرأ ليلاً، خفيةً.

عند الاستيقاظ، كانت تحرقني رغبة الحديث عن قراءتي. قارئاً في الليل، كنت أتحوّل إلى سارد في النهار. علي الضبّ كان موضع أسراري؛ كان يسمع لي في الطريق إلى المدرسة الإعدادية، في الذّهاب كما في الإياب، باهتمام. وبأقلّ النفقات، دون أن يتكلّف عناء فتح كتاب واحد، كان عالماً بكلّ حكاياتي.

لم يكن ذلك يمنعه من أن يستهجن، هو أيضاً، شراهتي للكتب. كان يعتبر القراءة فعلاً خطيراً لا ينبغي إنجازه باستخفاف. ويؤكّد أنّ النِّسيان يتهدّد أيّ واحد يقرأ طوال حياته أكثر من ثلاثة كتب: يتحوّل الدماغ إلى رُكَام من الكلمات المتشابكة، والأساليب المتنافرة، والحكايات الملفّقة. إن قراءة روايتين في اليوم، يعني

التشتُّت، وافتقاد الذات، وتعطيل الاشتغال الجيِّد للفكر.

كيف للإنسان أن يبقى هو ذاته بعد أن يكون قد تلبَّس حشداً من الشخصيات بمثل هذا المقدار من التباين؟ كيف يظلُّ سليم الذهن، ويحتفظ بوضوح الفكر، بعد هذا الغَوْص اليوميِّ في العربدة الروائية؟

كان هو مُصَمِّماً، فيما يخصُّه، أن يفلت بنفسه من التشوُّش والفوضى. لكنه لم يُفَسِّر أبداً لماذا كان يرغب في قراءة ثلاثة فحسب لا أربعة أو خمسة، أو ببساطة كتاباً واحداً. شيء واحد أكيد: لم يكن يفكِّر في الكتب المقدَّسة للديانات التوحيدية الثلاث. لم يكن وارداً إطلاقاً بالنسبة إليه أن يقرأ الإنجيل والتوراة؛ فرغم أنَّ أيَّ تحريم صريح لا يطالهما، فإن قراءتهما ستعنى القيام بفعل ما سُمِعَ بمثله، الخروج عن الإجماع و-يا للفظاعة- التعرُّض لتهمة الردَّة. أمَّا القرآن، فَلم يكن يُدخله في الحساب، فهو منفصل لا يُقَاس بالكتب الأخرى. فضلاً عن أنه كان لديه انطباع، مثل أيِّ واحد، أنَّه قد سبقت له قراءته.

كان الوقت يمرُّ ولا يستطيع اتِّخاذ قرار. كان يرى دون شكٍّ أنَّ كلَّ الكتب متشابهة أو متساوية في القيمة، إنها تنبت مثل الأزهار، ومن الممكن اختيارمصادفةً وتشكيل باقة شخصية. غيرأنه لم يكن متأكداً من ذلك، واعتبارٌ آخركان يدخل في الحساب: إذا كان يوجد كل هذا العدد من الكتب، فربَّما لأنَّ قيمتها لم تستقرّ بعد، وأنها في تنافس، في حرب. كان الضبُّ يرى في كثرتها، وعددها المتنامي باستمرار، سمة نقص، وعدم اكتمال.

هذه التأمُّلات الضبابية كانت تمنعه من مباشرة القراءة. يؤَجِّلها حتَّى وقت لاحق، حتَّى اليوم الذي سَيَتَثَبَّتُ فيه اختياره نهائياً، كملاذ أخير، المسيو فونديز الذي جعله بساديه خالصة، يُكَرِّر سؤاله ثلاث مرات قبل أن يجيب: «تسألني أن أُشير عليك ببضع كتب جيِّدة، بل، إنْ كنت قد فهمتُ جيِّداً، الكتب الثلاثة الأفضل، لكن هذا مستحيل. إذا كنت لا تريد أن تقرأ إلاَّ ثلاثة، فهذا من حقِّك، لكن عليك أنت أنْ تختارها، وفقاً لأذواقك وتفضيلاتك وما تنتظره منها. غير أنه، إن لم تكن ستختارها مصادفةً، فيجب عليك، قبل أنْ تُقَرِّر ماهي الأفضل، أنْ تقرأ كلَّ كتب العالَم. ولم لا تفعل ذلك؟ مشروع جميل، ستموت قبل إنجازه، لكن لا أهمية كبيرة لذلك».

هذه الكلمات أرعبت الضبَّ: هو الذي كان لا يرغب سوى قراءة ثلاثة كتب يجد نفسه محكوماً بأن يقرأ جميع الكتب، عند ذاك تخلَّى تماماً عن القراءة. لكنَّه لم يتخلَّ عن الاستماع لي. كنَّا نسترسل في شروح لا نهائية عن

القبطان جارفيس وتوم سايور وكونتين ديروارد[4]. الظاهر أن دماغ علي كان مثل دماغي في الاختلال، لكن أنا الذي كان يحوم فوقي جناح الجنون، لأنّني كنت أنا القارئ. الجنون لا يُهَدِّد السَّامعين؛ ومن ذا الذي قد سمع أبداً أنَّ أحداً فقد عقله بسبب سماع حكاية؟ فكأن الكتاب يحمل في ذاته مبدأً مُهْلِكاً، سمّاً غدَّاراً، ربَّما بسبب الوحدة التي يفرضها، بينما السرد الشفهي يفترض جماعة من فردَيْن على الأقلّ كلٌّ واحد منهما يقوم بوظيفة حاجز ضدَّ الجنون. لو أنَّ دون كيشوت كان قد استمع إلى حكاية مآثر أماديس دي كول ورنو دي مونتوبان[5]، ما كان عقله ليختلَّ؛ إنَّ مكتبته هي التي أفسدت حوَاسَّه وعقله.

رغم كلِّ شيء، كنتُ سعيداً، فوق ما ينبغي دون شكٍّ، وما كان لذلك طبعاً أن يدوم طويلاً. كان مكتوباً مقدَّراً أنّني لن أقرأ كل الكتب بالفرنسية في الخزانة. دَاهَمَت المصيبةُ بغتةً، يُعْلِنُ عنها كاتب مصري.

كان من بين النصوص المدروسة في الفصل نصٌّ يمتدح القراءة. كان المؤلّف، العقَّاد، مطابقاً لاسمه (الذي يُحيلُ على خيوط ملتوية وعُقَد متراكبة)؛ جُمَله، الملتوية والمشربكة، غير مفهومة. فَأُعْجِبْنَا به لهذا السبب بالذات، كان غموضه يبدو لنا مُرادفاً للعمق. والحال أنَّ هذا الكاتبَ الذي كان يحثُّ بشدَّة على القراءة، والذي كان ينبغي في النهاية أن يُقَوِّيني ويطمأنني، هو بالضبط مَنْ أوْقَع الخلل في علاقتي بالكتب، وكان ذلك بجملة صغيرة، شديدة الوضوح: «لأنَّ كتاباً تعيد قراءته مرَّتين هو أغنى وأكثر من كتابين تقرأ كلاً منهما مرّة واحدة». يرى العقَّاد أنَّ القراءة الأولى مشوَّشة، سطحية، خادعة؛ أما الثانية، المتبصِّرة والمترويَّة، فتتيح بالمقابل الغوص في أعماق النصّ والإمساك بدقائقه. والخلاصة أنَّ كلَّ كتاب يستدعي قراءة ثانية؛ بل إنه مكتوب من أجلها؛ سيكون من الخيانة له الاكتفاءُ بالأولى.

من الواضح أن العقَّاد كان يُدينني إدانة قاطعة: بما أنّني لا أُعيد القراءة، فإذا كان محكوماً عليَّ بعدم الأهلية. لم أكن فقط قارئاً رديئاً، كنت أيضاً غشَّاشاً، يستسلم لنزوات خبيثة آثمة. كنت أتمرَّغ في الإثم، لكن، لحسن الحظ، كان العقَّاد يدعوني إلى التوبة ويهديني إلى سبيل الفضيلة.

قررْتُ، مطمئناً إلى قوله، أن أكفِّر عن ذنبي، وأصلح نفسي. كنتُ أنوي. في ذات الوقت، الإفلات من الخطر الذي كان يتهدَّدني: بفضل إعادة القرأءة،

---

4) في رواية توم سوير Tom Sawyer بطل رواية بنفس العنوان للكاتب الأمريكي مارك توين Twain (1835-1910)، كونتين ديرواود Quentin Duerward بطل رواية بنفس العنوان لوولتر سكوت.

5) أماديس دي كول Amadis de Gaule ورنو دي مونتبان Renaud de Montauban من الأبطال الخرافيين في روايات الفروسية التي كان يقرأها دون كيخوطي.

سأتحكَّم في النُّصوص، وأضبط نفسي وأُبعدُ عنّي نهائياً شبح الجنون.

كنت أبْعَدَ ما يكون عن الظنّ بأن النَصّ نفسه لا تُعاد قراءته مرَّتين، وأن قراءة كتاب واحد مرتين تعني قراءة كتابيْن. ولمَ لا أزعم، مُزَايداً على العقَّاد، أن قراءة كتاب واحد ألف مرة أفضل من قراءة آلفَ كتاب؟ وفي الحد الأقصى، يكفي كتاب واحد، يمكن قضاء العمر كُلّه في دراسته، دونما أمَل معقول في استنفاذ معناه.

لم أكن أيضاً أسأل نفسي إنْ كان العقَّاد قدَ امتثل لَمبدئه. لاشكَّ أنَّه لم ينطق إلاّ بأمنية مستحيلة: أكيد، إعادة القراءة أمرٌ جيِّد، لكن مَنْ سيفعل ذلك؟

أنا فعلتُ ذلك، وفي اليوم نفسه بالذات. فتحت نيكولاس نيكلبي[6]، وقرأت مرَّتين الجملة الأولى: «كان يا ما كان، في ركن من إقليم دفونشير، شخص اسمه كودفروا نيكلبي، قد أبطأ قليلاً في العزم على الزَّواج». كانت كارثة. لم ينكشف أيّ معنى، كأنَّ الجملة كانت مكتوبة بلغة أجنبية كنت. وأنا أقرأ بقصد إعادة القراءة، أُفسد كلّ شيء، المتعة والفهم البسيط. كنت أمام رموز هيروغليفية، وحروف لا حَياة فيها. كنت أبحث عن المعنى العميق للنصّ، فلم أستطع حتّى الإمساك بالمعنى المباشر.

كلّ مساء، في فراشي، كنت أعود إلى ديكنز، بأمل أنّني بفضل الانضباط ورياضة التكرار، سأُفضي إلى المعنى الغامض الذي كانت جملته تحجبه عنّي، والذي كنت متيقّناً أنه سينبثق بغَتةً، بفضل إشراق فجائي. حَظَرْتُ على نفسي، بمثابة تكفير أو عمل جدير بالتقدير، أنْ لا أمُرَّ إلى الجملة الثانية طالما لم أكشف سرَّ الأولى. صحيحٌ، كنت أتلقَّاه بارتياب، وأسارع إلى استبعاده.

بذلك صارت قراءتي صوفية، غيبية كنت شبيها في كلّ شيء بالعابد الذي يُرَدِّد دوماً، وأصابعه تنزلق على حبّات المسبحية، الصيغة الاستعطافية نفسها، مُتَوَقّعاً تجلياً لله بعيد الاحتمال. أمن المصادفة أنّني في الوقت نفسه أُصبْتُ بالصَّمم؟ أو بالأحرى بداية صمم، شُرُودٌ كان يضطر مخاطبيَّ إلى ترديد ما يقولونه لي أكثر من مرَّة. خلاصة الأمر، أمّي كانت على حقٌ، وعلي الضبّ انتصر («ألم أقل لك ...»)، متأسْفاً مع ذلك على حرمانه من حكايات جديدة.

لم أعد قادراً على القراءة! لكنني واصلتُ ارتياد الخزانة، مستعيراً كتباً أعيدها في الغد دون أن أفتحها. وفي أثناء ذلك، تصالحت مع قيِّمة الخزانة، تلك التي كانت تراقبني بريبة، وأبداً لم تتوجَّه إليَّ بالكلام. قالت لي يوماً إنَّ عدَّة صناديق من الكتب الفرنسية قد وصلت وقريباً سيكون محتواها تحت تصرُّفي. شاعت سخرية

---

6) نيكولاس نيكلبي Nicholas Nickelby (1838-1839)، رواية للكاتب الأنجليزي تشارلز ديكنز (1812 -1870).

الأقدار أن تكون الكتب الجديدة في متناولي بالضبط لحظة لم يعد بمقدوري الاستفادة منها. في ذلك اليوم، ولأوّل مرَّة، اكتشفتُ أنَّ أمينة الخزانة كانت، رغم نظَّارتها، جميلة جداً. الواقع أني لم أنظر إليها حقاً قبل اليوم.

قلت لها لأبقي على الاتصال، أنَّني لم أعد أتوصَّل، رغم كلّ إرادتي الحسنة، إلى قراءة مطلع نيكولاس نيكلبي. اعترفت لي من جهتها أنها لم تنجح أبداً في إنهاء كتاب. كانت تفضِّل في المساء الإنصات إلى الموسيقى؛ كانت تحب أن ترقص. لمَّا سألتها عن اسمها، هتفت بابتهاج كما لو كانت تمنحني مفاجأة: أليس! خفضت بعد ذلك صوتها لتحدِّثني بعد ذلك صوتها لتحدِّثني عن القارئين. كان الواقفون على رجل واحدة يضحكونها كثيراً. الرياضي يثير فضولها؛ يرفض مغادرة الخزانة، وفي المساء، كانت تضطر إلى الإغلاق عليه داخلها، لم تكن تدري إنْ كان ينام في الليل، لأنَّها كانت تجده في الغد منتصباً على يديه، لكنّها كانت تعتقد مع ذلك أنه ينام على الرُّفوف.

بعد ذلك، تعوَّدتُ أن أقضي نهاراتي جميعها في صحبتها(لم أعد أذهب للمدرسة الإعدادية). كانت لدينا أشياء كثيرة نقولها. نتبادل، ووجهانا متقاربان، أسرارنا تحت بصر الرَّاقدين الذين لم يعودوا يرقدون، والواقفين على رجل واحدة الذين يتظاهرون بتوجيه ركلة إلينا، والقرَّاء بالمسدَّس الذين يطلقون النار علينا كلَّما انطلقت ألْيس بضحكة(كانت تضحك بالفعل من كلّ ما أقوله). أمَّا الرياضي، المتوكِّأ دائماً على يد واحدة، فكان يضع أصبعه على شفتيه ليأمرنا بأن لا نُشوِّش قراءته. إذ ذاك كنَّا مجبرين على الهمس في أذن بعضنا. لا يروق له ذلك، لأنه لم يعد بإمكانه أن يسمعنا. كان يقترب منِّي عند ذاك، ويلمس بيد أذنه ويُمَطِّطُ شفتيه داعياً إيَّاي لتقبيل أليس. ثم، وقد استبدَّ به سُعَار مفاجئ، يُحَاكي أيضاً عَضَّةً، خفيفة في البداية، ثم أكثر فأكثر عنفاً. انشغل تماماً بمتابعة مناوراتنا ومحاولة تسيير سلوكنا بإشاراته فلم يعد يقرأ. ماعاد أحد يقرأ في خزانة الكتب.

الشَّيطانُ في الجسَد

حين يُعيد إلينا موضوعات الإنشاء ـ التي كان موضوعها يدور عموماً حول ظروف، ومواقف ذات صلة بمعيشنا اليومي ـ كان المسيو فونديز يُرَاعي الطقوس التالية: يبدأ بالدرجات الأضعف ثم يصعد تدريجاً حتَّى الأفضل، إلى درجتي. لم يكن ذلك كلّ شيء؛ كان وسط صمت مطلق، يقرأ لرفاقي عملي. لم أكن دائماً أحصل، في الحقيقة على الدرجة الأولى، لم يكن ذلك يزعجني، إذْ أكَّد المسيو

فونديز، أنَّ هوميروس، هوميروس العظيم، كان يغفو هو أيضاً أحياناً.

هل تلك الطقوس هي التي ولَّدت في ذهني فكرة أنْ أصير كاتباً؟ في الواقع، لم تفرض رغبة الكتابة نفسها عليَّ إلاَّ عقب اكتشاف جوهري: إنَّ الروايات، مثل الأطفال، لا تُصْنَع وحدها لوحدها، إن لها أباً، مُؤلِّفاً. ذلك ما عرفته وأنا أطَّلع على كتاب في تاريخ الأدب كانت سيَر الكتَّاب، التي تَسْبِقُ وتُفَسِّرُ الأعمال الأدبية، تشغل فيه حيِّزاً كبيراً. حَيَواتٌ تتحوَّل سحرياً إلى كتب.

الكتابة، لكن عن ماذا؟ إذا كان موضوع الإنشاء الأسبوعي ينطق به الأستاذ بكلِّ وضوح، فإن موضوع الرواية التي كنت أحلم بتأليفها لم يكن واضحاً. أو بالأحرى، كان مفرط الوضوح؛ كان عليَّ أنْ أستمدَّه من «حياتي» كما كان يفعل، حسب الكتاب المدرسي، المؤلِّفون المفضَّلون عندي، شاتوبريان، نيرفال، فلوبير[1]، غير أنَّ هؤلاء الكتَّاب كانوا يحيون حياة رائعة؛ يسافرون إلى أنكلترا، أو إيطاليا، أو أمريكا أو إلى الشرق؛ ويخالطون عظماء العالم، ولهم عشيقات. مقدار من المغامرات و«شرائح من الحياة» يمكن بسهولة نقلها إلى كتاباتهم. وبالمقارنة، لم تكن لي حياة، ولا يمكن أن أُفيد من أي تجربة جديرة بالتحوُّل إلى محكيٍّ. كل ما كنت أستطيعه، هو أن أتحدَّث عن «نفسي»، وأسرتي، وحومتي، ورفاقي، وأساتذتي؛ بالمختصر، كنت حبيس مواضيع الإنشاء المألوفة.

كنت أحتفظ، عن كلِّ الأشخاص الذين أعاشرهم، بذكرى حركة غير واعية متكرِّرة دائماً، بحكاية هزلية، بتعبير للوجه، بكلمة مُحَمَّلة بالمنضويات، بضحكة، بصمت... أهذا الذي يمكن أن يصلح أساساً لرواية؟ تفاهات، سطحيات، نوادر مبتذلة، لا أهمية لها خارج الحلقة الضيقة للأسرة والمدرسة. أحياناً كنت أقول لنفسي إن الأبسط سيكون أن أبدأ بسرد حياتي، مبتدئاً بطفولتي (التي لم أكد أخرج منها). وهكذا سأتتبَّع خيط ذكرياتي حتَّى اللحظة التي أجد نفسي فيها أكتب الآن. صور متعددة ومتنوعة تعرض نفسها عليَّ بالفعل. لكن لو شرعت في تدوينها، فقد لا أنتهي إلاَّ إلى مجموعة من المشاهد المتنافرة، والفصول اللامتجانسة، لا إلى رواية حيث كل شيء متماسك، حيث كلُّ الأجزاء المختلفة منتظمة بدقَّة وتشكِّل مجموعاً متَّسقاً.

ما كان يزوِّدني ببعض الأمل، أنْ لاحظت أنَّ بعض الروايات، وليس من أدناها قيمة، لم تكن تروي مغامرات فذَّة، بل وقائع يومية هي، بالنظر إليها في حدِّ

---

1) شاتوبريان Chateaubriand (1768-1848)، نيرفال Nerval (1808-1855)؛ فلوبير Flaubert (1821-1880) جميعهم كتاب وروائيون فرنسيون.

ذاتها، باهتة وتافهة. لكنها كانت تذوب في مناخ مؤثّر ورائع، بفضل ما كان الكتاب المدرسي يُسمّيه «فنّ الروائي». كان ذلك يطمئنني بعض الشيء (لا حاجة لحياة خارقة) لكن، من جهة أخرى، كانت حيرتي تتضاعف: لم أكن أمتلك، أو ليس بَعْدُ، هذا الفنّ الذي يتطلّب «تجربة واسعة» و«ثقافة هائلة». عليّ إذن بالصبر. كنت في انتظار ذلك، أتصرف كروائي في المستقبل: كلُّ ما كنت أفعله، وأبصره، كان مرصوداً لِيُنْقَلَ، ويُدَوَّن ويُسَجَّل فيما بعد. النَّاسُ من حولي كانوا منذورين للأدب. كانوا يتكلّمون، ويعلمون، ويمارسون أشغالهم اليومية، لكنهم كانوا سلَفاً، دون أن يَعْلَموا، شخصيات في رواياتي القادمة. ويبدو أنهم ما كانوا موجودين إلاّ لكي يتسلّلوا ذات يوم إلى كتبي التي لن يقرؤوها.

الوقت يمرُّ، وأنا لا أكتب. ثم ما جدوى الاستعجال؟ كان الكتاب المدرسي يؤكّد أن الكتّاب الذين جرّبوا كتابة الرواية قبل الأوان لم ينتجوا سوى أعمال رديئة. كان من الأفضل لهم لو امتنعوا عن ذلك، وتمهّلوا، وتركوا الروائع التي يحملونها في دواخلهم تنضج. والحال أنّني كنت أتوق إلى تأليف رائعة من تلك الروائع.

في أيّ سن سيكون ذلك؟ الجواب عندي لا شكَّ فيه: عشرون سنة، السنُّ التي أصدر فيها ريمون راديكي الشيطان في الجسد[2]. وهكذا يكفيني أن أنتظر بضع سنوات قبل أن أكتب رواية مماثلة ستكسبني دون شك الإعجاب العام وتضمن لي موقعاً جيداً في الكتب المدرسية والمعاجم. لم أتوقّف كثيراً عند واقعة أنّ ريمون رادكي قد مات في السنة نفسها التي صدرت فيها روايته.

والحال أنّني في سن العشرين، ورغم أني كنت دائماً مسكوناً بالهاجس نفسه، لم أكن قد كتبت شيئاً بعد. أخذت في اليأس من موهبتي، لكن الكتاب المدرسي جاء لإغاثتي: قرأت فيه أنّ ستندال أصدر روايته الأولى، أرْمَانس، في سنّ الرابعة والأربعين. لم يضع إذن كل شيء. لا زال ثمّة أمل. لا يزال أمامي الوقت، كثير من الوقت.

مع إيماني الرّاسخ بموهبتي، ولهذا السبب بالذات، كانت تستبدُّ بي أحياناً لحظات من الكآبة والقلق. كنت أقول لنفسي أنّني أُدَاعبُ وَهْماً، وأنّني أبني حياتي على خطأ كبير. إذ ذاك كنت ألوذ بمثال ستدال: إذا أنا، في السنّ التي أصدر فيها أرمانس، لم أكتب رائعتي، فسأدرك وقتذاك أن لا موهبة لي في الرواية. لكن ماذا سأصنع في تلك اللحظة بحياتي، المشدودة طول هذا الزّمن نحو مثل أعلى كان

---

2) الشيطان في الجسد (1923) **Le diable au corps** رواية للكاتب الفرنسي ريمون راديكي **Raymond Radiguet** (1903-1923).

يتراجع بقدر ما كنت أعتقد الاقتراب منه؟

لَمّا تخطَّيت السِّن المصيرية للأربعة والأربعين عاماً، ما عاد مجال للشكّ، لا فائدة من مغالطة النفس. كان عليَّ الاستسلام لحكم الواقع: لم أكن أملك أية موهبة روائية. رغم أنَّني لم أكفَّ يوماً واحداً عن القراءة والتدرُّب على فنّ السرد، بدراسة مالا يُحصى من كتب النَّقد.

لم أستسلم بعد ذلك للخيبة. ألم أعرف عهداً مجيداً، في البدء تماماً، لَمّا كان المعلِّم يقرأ في الفصل إنشاءاتي؟ صحيح لم يكن لي استعداد للرواية، لكني لا أستطيع إنكار أنَّه كانت لي موهبة، مهما كانت متواضعة، في الإنشاء، لذلك التمرين المدرسي المهيب والباطل. لزمتني ثلاثون سنة لأدرك هذا.

حينئذ عدت إلى كتابة موضوعات الإنشاء، على مثال تلك التي كنت أنجزها فيما مضى.

العقْد

أكانت ذكرى المسيو هاليفي هي الّتي وجَّهتني نحو درس الفلسفة؟ في أثناء ذلك، كنت قد وآدتُ كلَّ طموح أدبي. كنت أحياناً أعجب من مرور أيام بأكملها دون أن أفكّر في مدموازيل لورنسان، دون أن أكلِّمها. لقد شُفيت.

كنت، لَمّا اخترت الفلسفة، أريد أن أتدارك عَبَثَ وجودي. لكن العالم لم يصر أكثر قابلية للفهم، فضلاً عن أنَّني لم أفهم شيئاً من كتاب الآن، مبادئ الفلسفة، الذي قيل عنه مع ذلك إنه مدخل جيِّد. اكتشفت كذلك بذهول إنه عكس ما كنت تصورَّت، لم تكن الفلسفة حكمة متعالية عن الزمان، قد صيغَت نهائياً في ماضٍ سحيق وتنتقل دون تغيير، بل أكثر ما خيَّب أملي، أنَّ أساتذتيَ لم يكونوا مثل المسيوَ هاليفي؛ لم يكونوا «أخياراً»؛ لم يكونوا أشراراً كذلك، غير أنه لَمّا لم تمنحهم الفلسفة أيَّ سُمُوٍّ أخلاقي، سرعان ما أدركت أنها لن تجعلني أنا أيضاً أفضل.

إذا لم يكونوا على اتِّفاق فيما بينهم حين يتجادلون، فقد كانوا مجمعين على تقرير أن بحوثي كانت تُعْوزها الدقَّة، وأنها كانت مفرطة في الأدبية. كانوا يقولون في تسامح متعجرف: «إنها قصائد نثر، مهمَّة في حدِّ ذاتها، لكنها غير مقبولة من وجهة نظر فلسفية». كانوا هم أيضاً، على طريقتهم، يَصُدُّونني عن الأدب - أو بالأحرى يعيدونني إليه. كنت منذ أمد بعيد قد تخلَّيت عن الشعر، لكنه كان ملتصقاً بجلدي ويمنعني عن التقدُّم في دراستي.

في إطار درس عن الاستطيقا، عُيِّنتُ لإعداد عرض عن الإبهام الفنّي عند الرسّامين الانطباعيين[1]. وصدر إليَّ التنبيه: يجب أن أعالج المسألة «فلسفياً». راجعت إذ ذاك عدداً من المؤلّفات في الموضوع، لكن كان ينقصني الرئيسي منها، مؤلّف كاستون ديل[2]، فكان أن جعلتني المصادفة التقى المسيو فونديز.

كان خارجاً من حانة. بدماثته الدائمة، اندفع في خطاب طويل. لم يعد يُدَرِّس، كان يشغل منصباً إدارياً، ويشرف على ملفات مُضْجِرَة، ويتحسَّر على الاتصال الحيِّ مع التلاميذ. لمع بريق من القلق في عينيه حين أخبرته أنّني أدرُس الفسفة، لكن لمّا حدَّثته عن كتاب ديل، هتف: «عندي. آسف، لكن لا أستطيع إعارته لك. لا أعير أبداً كتبي. لكن مُرَّ غداً بعد الظهر إلى البيت وستنسخه هناك». هكذا إذن لم يتغيَّر، بعد عشر سنوات كان يعيدني بهذا إلى صورة قديمة لنفسي.

في الغد، كنت أمام فيلّته التي لم تكن تحمل رقماً ولزمتني أكثر من ساعة للعثور عليها. كان الجو حاراً والحيُّ خال. ما كدت أضغط على الجرس حتّى هجم كلب شرس على الباب. انشغلت تماماً بالتساؤل كيف سأقرأ كاستون ديل مع مثل هذا الحيوان بجواري، فلم أنتبه حقاً إلى الشبح الذي كان يقترب إلاَّ بعد أن صار على قيد خطوتين منّي، امرأة شابّة في روب أبيض، تتحلّى بعقد من اللؤلؤ: كانت مدموزيل لورنسان. بدا لي أن ملامحها قد تصلّبت بعض الشيء، واحتدَّت نظرتها، وبطريقة لا معقولة - دون شكٍّ بسبب وجود الكلب - أحسست بها قادرة على القسوة.

«ادخل» قالت لي بابتسامة عهد مضى، لكن بشيء من التوتُّر.

حاولتْ تهدئة الكلب الذي كان يواصل هريره، كأنّه يترصَّد أدنى ذريعة للانقضاض عليَّ، ثم قادتني نحو صالون يطل على مساحة فسيحة من العشب. لاحظت مكتبة بواجهة زجاجية محمَّلة بالتحف ومجلَّدات سلسلة لاپلياد[3]. على مائدة حجرة الطعام كان يوجد كتاب كبيرعن الفنِّ.

لابدَّ أنّني قمت بحركة لا إرادية لم ترق للكلب، لأنه استأنف نباحه

---

1) **الانطباعيون Impressionistes** مدرسة في الرسم ظهرت، خصوصاً بفرنسا، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

2) كاستون ديل Gaston Diehl أستاذ لتاريخ الفن والاستطيقا، معاصر.

3) لاپلياد LaPléiade سلسلة تضم الأعمال الأدبية الشهرية الفرنسية أو المترجمة تصدر بفرنسا معروفة بجودة طباعتها وتجليدها.

المسعور. هتفت به مدموازيل لورنسان ليصمت، عبثاً. فجأة دوّى صوت المسيو فونديز: «ماهذه الضجّة؟ ماذا يجري؟؟»كان يقف على رأس السلّم، بالبيجاما والرُّوب، مشعَّث الشعر. لمّا رآني، لطَّف قليلاً من نبرته: «آه، هذا أنت! كتاب گاستون ديل على المائدة. خذ مكانك، اعذرني، لابدَّ لي من مواصلة القيلولة. زوجتي ستعدُّ لك القهوة».

وجدت نفسي منفرداً مع الكلب المتمدِّد غير بعيد عنّي ينظر إليَّ بعينين نصف مغمضتين، ورأسه بين قائمتيه. كنت تائهاً، متضايقاً، أحسُّ بأني أُدنِّس فضاءً ما كان عليَّ أبداً أن أطأه. كان يصلني من المطبخ صوت فناجين وملاعق. لابدَّ لي بعد الآن أن أُسَمِّي مدموازيل لورنسان... مدام فونديز. كان ذلك مزعجاً وبدا لي أنَّ تبديل الاسم قد جرَّ تَغَيُّراً في هيئتها، لقد ذبلت، تدهورت. لم يعد بإمكاني تصوُّر قسمات وجهها التي كانت تزداد تشوُّشاً بقدر ما كانت تختلط بقسمات النساء المصوَّرة في الكتاب الذي كنت أتصفَّحه.

بعد لحظة، عادت بفنجان قهوة وضعته أمامي، ثم انحنت على الكتاب. لم أجرؤ على الالتفات ولم أدر أيَّ وضع أتَّخذ في حضورها. انتصبتْ وأخذت تداعب عقدها برقَّة. من الواضح أنَّها كانت ترغب في الكلام معي، وأنا كنت عاجزاً عن مساعدتها. وفي المرَّة الوحيدة التي كانت لي فرصة الحديث معها، لم أكن أدري ماذا أقول لها. كنت أتردَّد في شرب القهوة وأتساءل بطريقة غريبة، إنْ كان ينبغي لي أن أعطي منها قليلاً للكلب.

أخيراً قالت: «مازلت تكتب الشعر؟»

تلعثمت بقول لا. لم أكن أجرؤ أن أضيف: منذ رحيلك؛ كان ذلك سيكون مفرط العاطفية، بل مبتذلاً. وكنت أخشى، كما في عهد مضى، أن أحطِّم شيئاً إنْ تكلَّمتُ. غمغمتُ مع ذلك أنه لم تكن لي موهبة في الشعر، وأنَّني الآن أدرس الفلسفة. ندمتُ فوراً على هذه الكلمة الأخيرة لأنَّ صورة المسيو هاليفي حامت بيننا، تكاد تكون ملموسة.

قالت: «لكنني كنت أحبُّ كثيراً قصائدك». لم أدر كيف أُفَسِّر هذه الملاحظة، فنظرت إليها: كانت ملامحها قد غابت عنها فجأة قسوتها التي كنت أعتقد أني تبيَّنتها فيها دقائق من قبل. كانت تداعب دائماً عقدها ومن الواضح أنها كانت ترغب في الكلام عن موضوع، لكنها كانت تكبح نفسها.

مرَّت لحظة طويلة من الصمت؛ عبثاً كنت أقتدح ذهني، لكني لا أجد شيئاً أقوله. اشتبكت أصابعها في العقد، حاولت أن تخلِّصها، فشدَّت بعنف؛ انفصم

الخيط وانتثرت اللآلئ على الأرض بصوت جافّ. انحنتْ لتجمعها. رأيت بعد تردُّد قصير، أنَّ من واجبي أن أساعدها. تحت المائدة، على أربع، كنَّا نبحث عن اللآلئ الأخيرة. اختار الكلب هذه اللحظة بالضبط لينضمَّ إلينا. بغتةً صار خطمه السائل لعاباً قريباً جداً منّي. ارتعبت ولويت رأسي وفي هذه الحركة، لمستْ شفتاي خدَّ مدموازيل لورنسان، خدٌّ نديٌّ ولاهب.

فهرس

كثيرا ما تساءلت كيف كان ممكنا للعرب في الماضي أن يستغنوا عن الصورة. يبدو أنهم ما كانوا يهتمون لذلك إطلاقا، وهم على أي حال لم يبذلوا أي جهد لتحديد صورتهم. ماذا كانت صورة هارون الرشيد، والمتنبي، وابن رشد ؟ لن نعرف ذلك أبدا. مع أن الرسم كان موجودا في بعض الحقب، غير أنه ما كان يخطر على بال أحد أن يستخرج صورة لنفسه. لم يكن لأسلافنا وجه.

لست أتأسف لهم، كل ما أحاول معرفته (لكن ليس هذا مجال الدخول في التفاصيل) هو المكسب الذي حققوه بإمتناعهم عن التمثيل بالصورة. وإذا كان غياب الصورة نقصا فكيف عوضوه ؟ الثقافة التي تحظر الصورة أو تهملها، ألا توظف ذاتها في مكان آخر، في الكلمات، وفي النصوص، وفي أدب فريد ؟ ربما كانت هذه هي الوجهة التي ينبغي منها مساءلة ظواهر مثل السجع، والألعاب اللفظية، وتقنيات تجويد الخط التي تحاول تصوير النص وتشخيصه.

9 789954 409787

الثمن 40 درهما